ИСТОРІЯ
РУССКОЙ ЖИВОПИСИ.

Изданіе товарищества „ЗНАНІЕ“ (Спб., Невскій. 92).

ИСТОРІЯ

РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

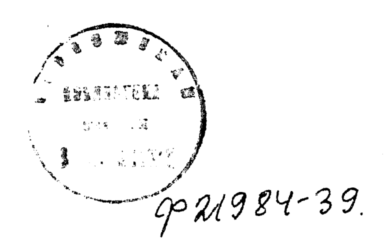
ВЪ XIX ВѢКѢ.

Александра Бенуа.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. общ. печатнаго дѣла въ Россіи Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.
1902

Дозволено цензурою, Спб. 22 мая 1902 года.





Оглавленіе.

Иллюстраціи.

XVIII.

Отмѣтивъ въ началѣ нашего изложенія первые проблески истиннаго, живаго искусства въ Россіи—въ творчествѣ Левицкихъ, Боровиковскихъ, Кипренскихъ и Венеціановыхъ, мы, затѣмъ, прослѣдили ложное, оффиціальное, такъ называемое, академическое направленіе, которое, широкой волной, нахлынуло на юную русскую живопись и чуть было не затопило ее. Затѣмъ мы остановились на Ивановѣ, на томъ художникѣ, который, испытавъ на себѣ пагубное вліяніе академической системы, возсталъ противъ академизма и пожелалъ выразить въ живописи *живые* идеалы своего народа.

Отъ Иванова были пути, но тѣ, кто пошли по нимъ, спутались и создали безсвязно-слабое или ложное. Одного изъ этихъ послѣдователей — Ге, нельзя, несмотря на всю его значительность, счесть за истиннаго продолжателя Иванова, такъ какъ онъ пренебрегъ тѣмъ, что для Иванова было главнымъ: красотой. Другіе забыли великіе завѣты Иванова и промѣняли ихъ, кто на легкомысленное иллюстрированіе Евангелія, кто на велерѣчивое эффектничаніе въ духѣ церковной театральности. Однако, поворотъ отъ лжи къ правдѣ всетаки совершился, сліяніе русскаго искусства съ жизнью произошло, но вовсе не въ сферѣ „высокаго искусства", не въ „исторической", а въ скромной *бытовой* живописи, тамъ, гдѣ уже поработали Венеціановъ и его ученики. Въ дни еще полной славы Брюллова появился одинъ изъ самыхъ талантливыхъ художниковъ, одна изъ самыхъ яркихъ и чарующихъ личностей русскаго искусства: Ѳедотовъ.

Ѳедотовъ родился въ 1815 году, въ Москвѣ, въ бѣдной семьѣ отставного офицера. О какомъ либо художественномъ вліяніи на него въ дѣтствѣ ничего неизвѣстно. Мальчикъ, одаренный пытливымъ и живымъ умомъ, росъ и развивался свободно, при чемъ врожденная наклонность заинтересовываться всѣмъ, что только ни попадалось ему на глаза, служила ему единственной учительницей и руководительницей. А видѣть могъ такой бѣдный, жившій совсѣмъ на свободѣ ребенокъ, разумѣется, несравненно больше, чѣмъ несчастные его сверстники, закабаленные, съ первыхъ же лѣтъ, въ удушливыхъ департаментахъ Академіи. „Жизнь небогатаго, даже, попросту, бѣднаго дитяти", говари-



Өедотовъ: Художникъ съ родителями.

валъ Өедотовъ, „обильна разнообразіемъ. Я всякій день видѣлъ десятки народа, самаго разнохарактернаго, живописнаго и, сверхъ всего этого, сближеннаго со мною... Все, что вы видите на моихъ картинахъ (кромѣ офицеровъ... и нарядныхъ дамъ) было видано и даже отчасти обсуждено во время моего дѣтства; это я заключаю какъ по воспоминаніямъ, такъ и потому, что, набрасывая большую часть моихъ вещей, я, почему-то, представляю мѣсто дѣйствія непремѣнно въ Москвѣ".

Послѣднія слова знаменательны. Өедотовъ не могъ бы развиться и не могъ бы въ себѣ воспитать жизненнаго своего искусства, если бы онъ провелъ дѣтство въ казенномъ, холодномъ, мертвенномъ Петербургѣ. Вѣдь и Венеціановъ получилъ свои впечатлѣнія юности — самыя яркія, самыя важныя для дальнѣйшаго развитія — въ Москвѣ и, дѣйствительно, лишь коренная, русская жизнь древней столицы, ея цѣльность и характерность могли настолько врѣзаться и запечатлѣться въ воображеніи обоихъ художниковъ, чтобы направить все ихъ дарованіе на живое и своеобразное творчество. Естественно, что впослѣдствіи, какъ только притягательная сила Петербургской Академіи, начала слабѣть, настоящая русская школа живописи укрѣпилась и расцвѣла именно въ Москвѣ.

Никто, *къ счастью*, не обратилъ вниманія на духовную жизнь маленькаго Өедотова, никто не постарался направить его наблюденія на „путь истинный", сейчасъ же подчинить ихъ патентованной школѣ. Въ 1826 году Өедотовъ былъ опредѣленъ въ кадетскій корпусъ. Казалось бы, какая обстановка менѣе подходила для развитія художественной способности, нежели казенщина и дисциплина военнаго училища? Но на дѣлѣ вышло наоборотъ и, вѣроятно, не случайно, такъ какъ есть же какое нибудь основаніе въ томъ, что, какъ разъ изъ военнаго сословія — изъ самой строгой, стянутой въ мундиръ, николаевской военщины, — вышло столько великихъ, самыхъ драгоцѣнныхъ русскихъ людей. Очевидно, въ этихъ заведеніяхъ слишкомъ много обращали вниманія на шагистику и ружистику, на внѣшній лоскъ, мундиръ и выправку, чтобъ услѣдить еще за духовнымъ и умственнымъ развитіемъ, которое было предоставлено волѣ Божьей. Люди глупые и бездарные выходили изъ такой школы, въ худшемъ случаѣ, скучными педантами — „Скалозубами", въ лучшемъ — попросту добрыми ребятами; зато люди, съ богатымъ запасомъ душевныхъ и умственныхъ силъ, могли свободно, самобытно развиваться, не подвергая коверканію свой внутренній міръ. Врядъ ли Достоевскій могъ бы въ какомъ либо другомъ

учебномъ заведеніи, кромѣ какъ за крѣпостнымъ валомъ Инженернаго Замка, развиться до созданія еще въ этихъ самыхъ стѣнахъ своихъ „Бѣдныхъ людей" (вѣдь немыслимо было бы что-либо подобное въ „благородномъ" пансіонѣ, подъ вѣчнымъ присмотромъ вмѣшивающихся во все гувернеровъ). Такъ же точно, для художественнаго развитія Ѳедотова было скорѣе счастье, что онъ попалъ въ кадетскій корпусъ, гдѣ онъ свободно взлелѣялъ и направилъ *по своему* свои дѣтскія впечатлѣнія. Попади Ѳедотовъ въ юномъ возрастѣ въ Академію, изъ него скорѣе всего вышелъ бы второй Штернбергъ—нарядный, но бездушный и безсильный художникъ!

Уже въ своихъ учебныхъ занятіяхъ Ѳедотовъ обнаружилъ необычайную память и какую то даже странную фантазію. Ему не было скучно изучать географію и исторію, такъ же какъ и впослѣдствіи ему не казалось скучнымъ пестрое разнообразіе жизни. Все врѣзывалось въ его воображеніе, все освѣщалось у него въ мозгу яркимъ, своеобразнымъ свѣтомъ, все пріобрѣтало значеніе и смыслъ. Для этого страннаго ребенка исторія, изложенная въ примитивныхъ сухихъ учебникахъ, представлялась рядомъ драматическихъ эффектныхъ сценъ, а географія переносила его подъ яркія небеса, къ чудесной, чуждой нашему краю растительности. Такъ точно и въ жизни, впослѣдствіи, то, что для другихъ было скукой, безразличной суматохой, томительнымъ наборомъ ненужныхъ лицъ и событій, для него казалось увлекательнымъ романомъ, гдѣ тысячи героевъ участвовали въ безконечныхъ перипетіяхъ. Отъ Ѳедотова ничего не ускользало, все отпечатывалось въ его мозгу и мигомъ превращалось въ длящійся образъ и типъ: рѣдкая и драгоцѣннѣйшая способность въ художникѣ. Ѳедотовъ уже въ корпусѣ взялся за карандашъ: онъ рисовалъ портреты, карикатуры, и за это товарищи его любили, а начальство не безпокоило. Опять таки, къ счастью, никому не приходило въ голову засадить его за гипсы, никто не вдалбливалъ ему ядовитыхъ академическихъ сентенцій. На глупѣйшихъ урокахъ рисованія онъ числился лѣнтяемъ.

Окончивъ курсъ первымъ (въ 1833 году) и перебравшись въ Петербургъ— въ Финляндскій полкъ, онъ могъ наконецъ вполнѣ утолить мучившую его во время корпуснаго затворничества, жажду людей. Онъ принялся неутомимо рыскать по городу и посѣщать своихъ знакомыхъ. Въ художественныхъ своихъ занятіяхъ онъ и теперь былъ все еще самъ себѣ учителемъ — точь въ точь, какъ одновременно юный Менцель въ Германіи. Вѣроятно, подъ впечатлѣніемъ какихъ-либо картинъ Венеціановской школы (Брюлловъ тогда еще не гремѣлъ) Ѳедотовъ принялся за первую свою серьезную задачу: *за простой и пустой* видъ изъ окна.

Но общество его товарищей и знакомыхъ, славныхъ малыхъ, наивно заинтересованныхъ его упражненіями, не могло долго удовлетворять художника. Чѣмъ ревностнѣе отдавался онъ искусству, тѣмъ сильнѣе сказывалось въ немъ необходимость дѣлиться съ назрѣвавшими внутри него мыслямъ. Къ тому же ему понадобились чисто техническіе совѣты и указанія, и все это побудило его, наконецъ, сойтись кое съ кѣмъ изъ начинающихъ художниковъ, которые и убѣдили его посѣщать вмѣстѣ съ ними вольные вечерніе классы Академіи. Теперь Академія, особенно въ такой незначительной дозѣ, не была уже опасной для Ѳедотова. Онъ являлся туда зрѣлымъ человѣкомъ и преподаватели смотрѣли на него, какъ на чудака, котораго уже поздно учить уму-разуму. Вслушиваясь въ пылкія юношескія рѣчи [1]) своихъ новыхъ друзей, предоставленный,

---

[1]) Въ Музеѣ Императора Александра III хранятся многочисленныя, довольно ловкія карикатуры (вообще скучнѣйшаго академическаго художника) Нотбека, издѣвающіяся надъ проснув-

съ другой стороны, что касается дальнѣйшаго эстетическаго развитія, исключительно самому себѣ, Ѳедотовъ могъ сознательно и самостоятельно укрѣпить свою руку на срисовываніи мертвыхъ тѣлъ и натурщиковъ, не засушивая своего воображенія, не заслоняя уже пріобрѣтенный отъ жизни опытъ всякой Винкельмановщиной. Лучшимъ совѣтникомъ, впрочемъ, явился для него такъ же, какъ въ былое время для Венеціанова, Эрмитажъ—тѣ же милые голландцы и фламандцы, съ Остаде и Теньеромъ во главѣ, которые такимъ убѣдительнымъ и горячимъ языкомъ, говорили о томъ, какъ интересно изображать обыденное, какъ много можно найти и въ немъ мотивовъ красоты. Ѳедотовъ совсѣмъ углубился въ искусство этихъ мастеровъ, вњялъ имъ и ясно понялъ ихъ намѣренія. Благодаря влюбленности въ этихъ искреннихъ, сердечныхъ художниковъ, появленіе Брюллова не смутило его. Авторъ „Помпеи" казался ему какимъ-то далекимъ, величественнымъ, но чуждымъ полубогомъ, и онъ не бросилъ, подобно Тыранову, Мокрицкому и Михайлову, изученіе простой натуры во имя какого-то велерѣчиваго и пустого идеала. Благодаря своему основательному знакомству съ пріемами живописи старыхъ мастеровъ, Ѳедотовъ могъ, мало по малу, настолько развить свою технику, чтобъ даже довольно близко подойти къ своимъ образцамъ [1]), къ ихъ эмалевому письму, къ пріятной, отнюдь не вымученной, но внимательной выпискѣ подробностей, къ чрезвычайной рельефности лѣпки, въ связи съ извѣстной „дымчатостью" тона.

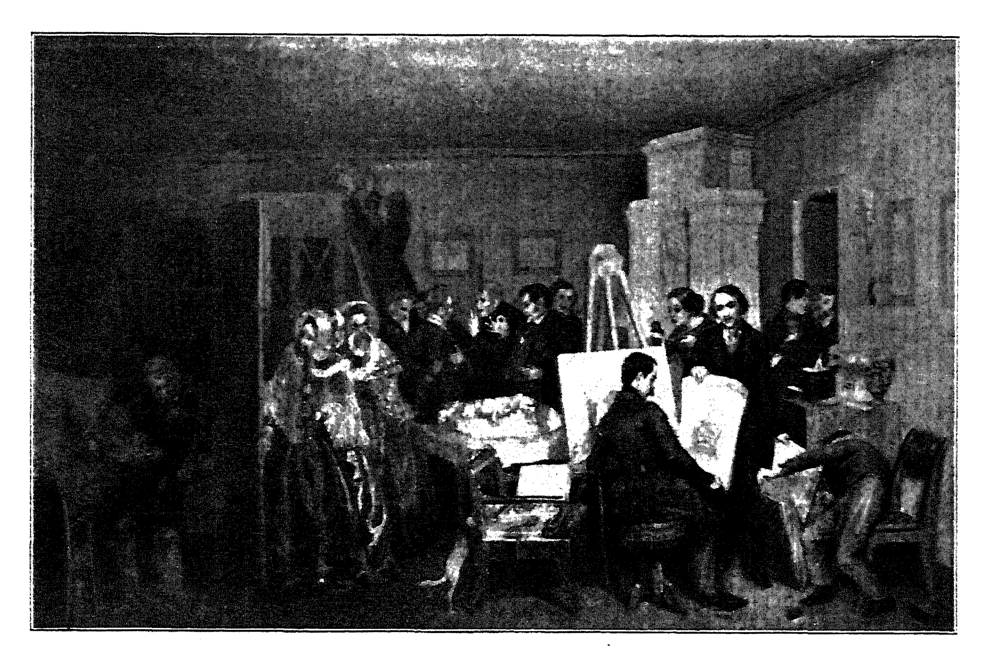
Съ годами призваніе Ѳедотова къ искусству стало сказываться все яснѣе и яснѣе, и все сильнѣе и сильнѣе ощущалъ онъ необходимость сдѣлать выборъ между будущностью художника и военной карьерой. Однако, лишь въ 1844 году онъ уступилъ, наконецъ, своему влеченію и промѣнялъ блестящую будущность по службѣ (онъ шелъ отлично) на завѣдомо-бѣдственное положеніе человѣка, съ крошечными средствами (пенсіей отъ интересовавшагося имъ императора), принужденнаго учиться и одновременно кормить свою семью. Онъ еще не вполнѣ сознавалъ, какой отрасли посвятить свой талантъ и скорѣе былъ склоненъ думать, подобно своимъ доброжелателямъ, что настоящее его призваніе—быть баталистомъ. Однако достаточно было одного толчка, чтобы Ѳедотовъ съ безусловной ясностью увидалъ въ чемъ именно его назначеніе. Великій знатокъ русской жизни помогъ ему разобраться въ самомъ себѣ. Крыловъ, первый начинатель всего истинно-русскаго движенія въ литературѣ, былъ такъ пораженъ и восхищенъ жизненностью и характерностью набросковъ и карикатуръ Ѳедотова, что даже преодолѣлъ свою классическую лѣнь и написалъ ему письмо, которое, наконецъ, открыло Ѳедотову глаза.

Въ то время въ обществѣ господствовало сатирическое настроеніе. Въ особенности литература, связанная, придавленная цензурой, но мощная затаенными силами, прибѣгала къ ироніи и сатирѣ, какъ къ наиболѣе удобной формѣ излагать свое отношеніе къ дѣйствительности, въ частности, свое отношеніе къ русской культурѣ. Гоголь уже замолкъ, но въ русскомъ обществѣ только тогда начинали оцѣнивать его по достоинству, понимать ужасъ его шутки, оглядываться на себя и вокругъ, и мало по малу переходить отъ смѣха къ слезамъ. Зрѣлъ,

---

шимся въ академическихъ классахъ, очевидно подъ вліяніемъ Венеціанова, реализмомъ. Вѣроятно живой и искренній Ѳедотовъ сходился въ Академіи съ тѣми, нынѣ позабытыми, юношами, которые служили мишенью для этихъ насмѣшекъ.

[1]) Напротивъ того, Перовъ, жившій уже въ другую эпоху, когда на все старое рѣшительно махнули рукой, притомъ въ Москвѣ, гдѣ этого стараго было очень мало, такъ и не пріобрѣлъ *ровно никакой техники*, и всю свою жизнь оставался очень сквернымъ „живописцемъ". Но тогда это было скорѣе къ лучшему, такъ какъ въ этомъ блужданіи по неизвѣстнымъ и новымъ путямъ, только и можно было найти новыя техническія данныя.



Ѳедотовъ: Послѣдствія смерти Фидельки.

покамѣстъ еще въ тайнѣ, ядъ Некрасова; Бѣлинскій, прячась за литературной критикой, все смѣлѣе и смѣлѣе высказывалъ свое пламенное негодованіе; Достоевскій, только что, въ первый разъ, истерически разрыдавшійся въ „Бѣдныхъ людяхъ", теперь принимался точить лезвіе своего тонкаго, почти незамѣтнаго, но смертельнаго стилета. Росли и развивались будущіе герои 50-хъ и 60-хъ годовъ. Совѣтъ, данный Крыловымъ Ѳедотову, исходилъ отъ литератора, весь вѣкъ, съ виду благодушно, но язвительно по существу, насмѣхавшагося надъ скверностью русской жизни, и этотъ совѣтъ литератора привилъ и художнику литературную точку зрѣнія на живопись. Ѳедотовъ пошедшій по стопамъ милыхъ сердцу его голландцевъ, отступилъ отъ ихъ завѣтовъ, увлекся методическимъ проповѣдничаніемъ Гогарта, оставилъ въ сторонѣ чисто живописныя задачи и взялъ въ руки не однѣ кисти и палитру, а еще розгу и указку.

Ѳедотовъ и теперь проводилъ на цѣлые дни въ прогулкахъ по городу, по прежнему, цѣлыми часами наблюдалъ то или другое явленіе, заинтересовывался всякимъ встрѣчнымъ, какъ ребенокъ (онъ и любилъ больше всего на свѣтѣ ребятъ, а дѣти обожали этого по дѣтски добраго и впечатлительнаго человѣка), радовался всему новому, забавному, характерному и типичному. Но переносить все это въ живопись (какъ это рѣшался дѣлать Менцель) ему казалось теперь недостойнымъ и обойтись безъ разсказа, безъ завязки, безъ морали—прямо невозможнымъ. Его уже не удовлетворяло только писать картины [1]). Ему хотѣлось сочинять въ картинахъ нравственныя проповѣди, которыя служили бы для исправленія его ближнихъ.

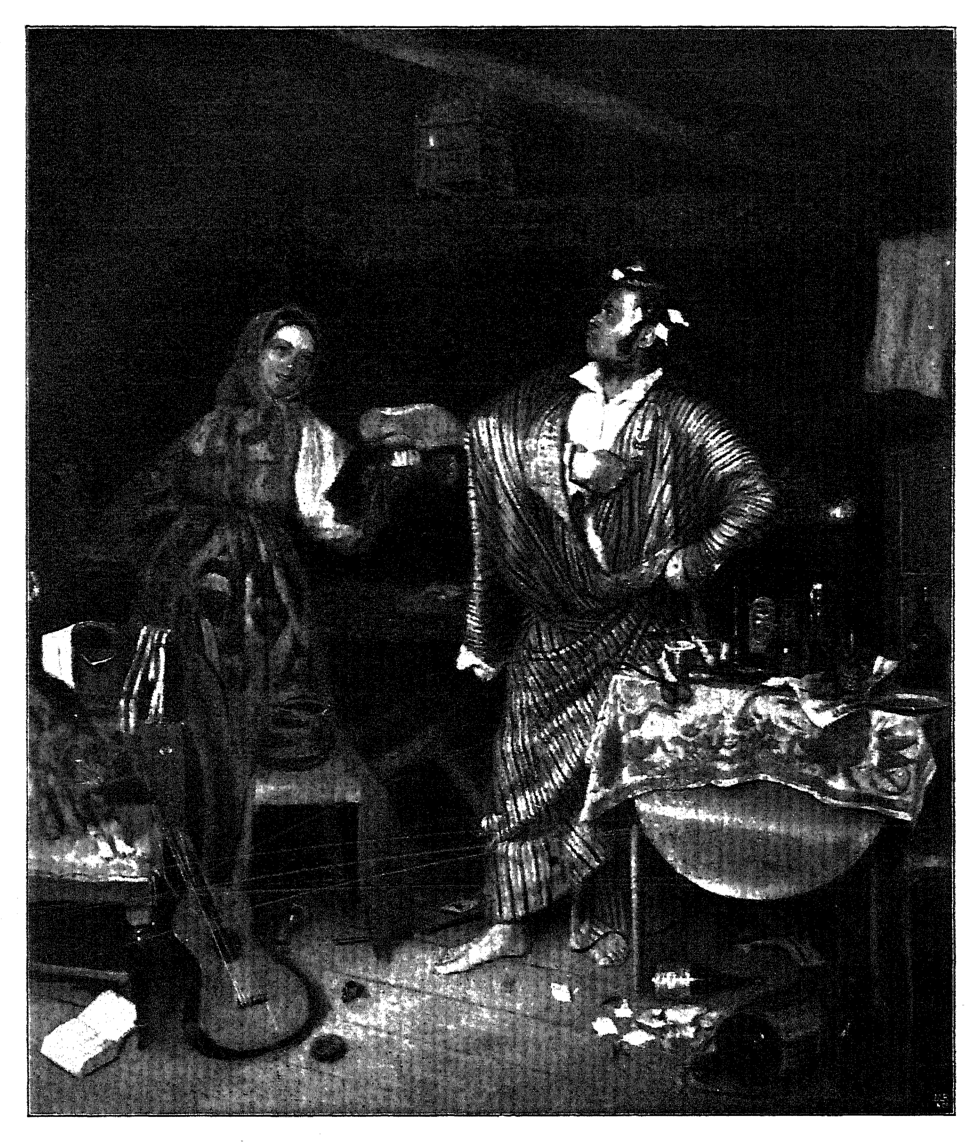
[1]) Чѣмъ былъ бы Ѳедотовъ, какъ простой изобразитель дѣйствительности, вникающій въ смыслъ и прелесть явленій, показываютъ его первыя вещи. „Встрѣча великаго князя полкомъ" или милѣйшій портретъ его, съ родителями, гдѣ все такъ курьезно и вѣрно, а между тѣмъ нѣтъ ни капли назойливой тенденціи, нигдѣ не выглядываетъ оскорбительный для людей и ненавистный имъ учитель и педагогъ. Все такъ же, какъ въ дѣйствительности, но только освѣщено теплыми лучами искусства, процѣжено сквозь драгоцѣнный фильтръ художественнаго темперамента.

Такимъ образомъ и Θедотовъ былъ сбитъ съ толку, но не Академіей, а своей „литературностью“, весьма, впрочемъ, понятной въ современникѣ эпохи небывалаго расцвѣта родной словесности. Зараженный общимъ настроеніемъ, общей жаждой просвѣщенія, Θедотовъ оставилъ простую дѣйствительность, оставилъ простое искусство, къ которому былъ вполнѣ способенъ, и пошелъ вслѣдъ за литераторами отыскивать темы для своей нравственной проповѣди. Но, если грустно, что Θедотовъ подалъ первый примѣръ того брюзжанія „картинъ съ содержаніемъ“, которое до такой степени намъ досадило въ послѣдующихъ произведеніяхъ передвижниковъ, то не надо въ тоже время забывать, что не будь этого, явись Θедотовъ и всѣ его послѣдователи только усовершенствованными Венеціановцами, врядъ ли могли бы они такъ рѣшительно совладать со злѣйшимъ врагомъ русскаго искусства—съ академизмомъ, врядъ ли *пріучили бы* они публику къ картинамъ, врядъ ли такъ заинтересовали бы и увлекли ее. Публика и, въ особенности, лучшая часть ея (худшая увлекалась Чернышевымъ и Иваномъ Соколовымъ) была въ то время уже слишкомъ настроена на „исправительный“ ладъ, чтобъ оцѣнить что-либо, изображающее попросту дѣйствительность, безъ „полезнаго“ намѣренія.

Первые серьезные работы Θедотова были исполнены сепіей и акварелью, за масло же онъ еще не рѣшался браться На двухъ изъ этихъ сепій онъ изобразилъ смѣшную страсть къ животнымъ, страсть, доведшую нѣкую даму до того, что она съ горя, по потерѣ своей „Фидельки“, расположилась умирать; на другихъ Θедотовъ изобразилъ старость бездарнаго художника, принужденнаго писать вывѣски, гнусно обманутаго „молодого“, кутежное житье офицера, какого-то господина, до обморока объѣвшагося и напившагося за пирушкой, наконецъ, женъ - нарядницъ, разоряющихъ своихъ мужей безумными покупками въ модномъ магазинѣ. Все, чисто Гогартовскія темы, полныя нравоучительныхъ намековъ, смѣшныхъ сплетеній и уморительныхъ эпизодовъ. Запутанное содержаніе ихъ медленно и не безъ головоломки „считываешь“, приглядываясь то къ той, то къ другой детали, ища разгадку на всевозможныхъ надписяхъ, счетахъ, письмахъ и запискахъ, валяющихся по всѣмъ угламъ. Художественная же сторона въ полномъ загонѣ. Типы на-скоро зачерчены и утрированы: рисунокъ сбитъ, композиція тѣсная. растерзанная и осложненная до безобразія. Никто не живетъ настоящей жизнью, а всѣ играютъ заданную роль, нѣсколько по-любительски, жестикулируя и гримасничая такъ, чтобы всѣ могли понять ихъ роли, иногда очень неясныя. Странная черта въ Θедотовѣ, этомъ человѣкѣ, всегда такъ пристально всматривавшемся въ жизнь, глубоко понимавшемъ ее,—превращать жизнь въ какія-то charades en action, съ грубо-нагримированными актерами. Въ этихъ потѣшныхъ сценахъ нигдѣ нѣтъ просвѣта на истинную прелесть и значительность жизни.

Замѣчательнѣе всего, что эти первоначальныя темы Θедотова и по содержанію являются ординарными, иногда даже просто плоскими анекдотами. Въ рукахъ Θедотова не было еще того жестокаго бича, которымъ Перовъ и Курбэ стегали по различнымъ общественнымъ язвамъ: по суду и духовенству, по лицемѣрію и грубости буржуа, по пошлому мѣщанскому разврату. У него не было въ рукахъ той грозной указки, которою оба мастера корили имущихъ за бѣдственное положеніе неимущихъ. Θедотовскіе разсказики никогда не возвышались до истинной сатиры. Они лишь легонько подсмѣивались надъ общими человѣческими слабостями, легонько, съ опаской давали самыя безобидныя наставленія: будь остороженъ, внимателенъ, честенъ, милостивъ.

Наконецъ, въ 1848 году, послѣ долгой и трудной работы надъ собственнымъ самообразованіемъ, тѣмъ болѣе долгой и трудной, что ему приходилось



Ѳедотовъ: Свѣжій кавалеръ.

постоянно бороться съ нуждой, Ѳедотовъ почувствовалъ себя готовымъ для болѣе серьезнаго творчества и почти одновременно были тогда созданы имъ (въ масляныхъ краскахъ) наиболѣе знаменитыя его картины: „Свѣжій кавалеръ", „Сватовство маіора", „Завтракъ аристократа" и „Модная жена" (отрицательное отношеніе къ женской эмансипаціи въ духѣ Жоржъ Зандъ и нашихъ „Тигрицъ" 40-хъ годовъ). Изъ этихъ произведеній особенно два первыхъ имѣли колоссальный успѣхъ, небывалый со временъ „Помпеи" (на выставкѣ 1849 года). Они заслужили (какъ впослѣдствіи произведенія Перова) восторженное одобреніе не только публики, но и, очевидно по недоразумѣнію, академическихъ профессоровъ, въ томъ числѣ самого Карла Брюллова [1]). Эти господа попались

[1]) Отчасти по милости Брюллова Ѳедотовъ такъ замедлилъ своимъ выходомъ въ отставку т. к., когда, еще въ концѣ 30-хъ годовъ, онъ пришелъ посовѣтоваться на счетъ этого къ вели-

тогда на удочку веселаго и занимательнаго разсказа и, потѣшаясь имъ, не разобрали, что этими картинами наносился первый ударъ тому зданію, котораго они старались быть бдительными стражами.

Однако, если по заданію эти картины и стояли выше прежнихъ сепій и акварелей художника, то и онѣ не менѣе ихъ были пропитаны литературнымъ духомъ. Одна изображала ужаснѣйшаго представителя нашего бюрократическаго міра, личность, вполнѣ годную для «Ревизора", мелкаго чиновника, всякими неправдами выкарабкавшагося изъ приниженнаго положенія до перваго чина и ордена, и отпраздновавшаго это событіе пьянѣйшей пирушкой. На другой— впервые было выведено въ живописи „Темное царство": Титъ Титычъ и вся его семья, мечтающіе попасть, посредствомъ брака дочки съ разорившимся маіоромъ, изъ грязи въ князи. Зато въ чисто художественномъ отношеніи, эти картины показываютъ въ Ѳедотовѣ большой шагъ впередъ. Несмотря на то, что обѣ картины теперь сильно попортились, растрескались и потемнѣли, онѣ все еще способны доставить большое удовольствіе для глаза. Онѣ свидѣтельствуютъ о томъ, что Ѳедотовъ къ концу 40-хъ годовъ сталъ, мало-по-малу снова обращаться въ сторону старыхъ голландцевъ и наслѣдника ихъ—Венеціанова. И въ композиціи замѣчается уже большой успѣхъ: вмѣсто прежняго нагроможденія актеровъ и эпизодовъ, число дѣйствующихъ лицъ ограничено до крайнихъ предѣловъ и эти немногіе персонажи, если и позируютъ еще, то по крайней мѣрѣ скромно, почти безъ утрировки. Типы также выбраны съ удивительнымъ знаніемъ русской жизни, [1]) и представляютъ, дѣйствительно, любопытную и драгоцѣнную, для иллюстраціи 40-хъ годовъ, коллекцію характерныхъ физіономій. Но, кромѣ того, все это писано и рисовано съ такимъ любовнымъ проникновеніемъ, съ такой нѣжностью и правдивостью, которыя трудно найти у современныхъ Ѳедотову художниковъ, даже на Западѣ. Nature morte,— объѣдки пирушки на столикѣ у „Кавалера", сосѣдняя, залитая солнцемъ, комната на „Сватовствѣ", выдержанная въ такомъ пріятномъ контрастѣ къ темной и сѣрой гостиной, въ которой происходитъ главное дѣйствіе — это истинные перлы въ чисто-живописномъ отношеніи, которыми могли бы гордиться даже старые голландцы, перлы не поддѣльные, безъ малѣйшаго мишурнаго блеска.

Можно предположить, что со временемъ Ѳедотовъ отдѣлался бы совсѣмъ отъ того литературнаго характера, который вредитъ его картинамъ въ чистохудожественномъ отношеніи. Ѳедотовъ привыкшій всегда идти своей дорогой, вѣроятно, не послушался бы сбивающихъ толковъ въ публикѣ. Послѣднія его работы заставляютъ думать, что черезъ нѣсколько лѣтъ онъ навѣрно превратился бы въ сильнаго и простого поэта дѣйствительности. Ѳедотовъ, безпорно находившійся одно время подъ сильнымъ вліяніемъ Гоголя, въ сущности не любилъ Гоголя. Его простая и нѣжно любящая натура была оскорблена тѣмъ неистовымъ глумленіемъ, тѣмъ безпощаднымъ бичеваніемъ, которыя скрыты подъ веселымъ тономъ „Ревизора" и „Мертвыхъ душъ". И Ѳедотовъ былъ не прочь посмѣятся надъ человѣческими слабостями, но не такъ, чтобы довести зрителя до слезнаго раскаянія; онъ не прочь былъ давать наставленія, но безъ запугивающаго пророческаго взыванія. Въ сущности Ѳедотовъ былъ заодно съ тѣми людьми, которыхъ изображалъ. Онъ любилъ ихъ, но не такъ, разумѣется,

---

кому maestro, тотъ уговорилъ его не торопиться, находя, что у него слишкомъ мало „знаній"— очевидно академическихъ.

[1]) Ѳедотовъ, мѣсяцами, искалъ тотъ или другой типъ или даже самую обстановку, напр. комнату, въ которой происходитъ встрѣча жениха, такъ какъ считалъ необходимымъ все списывать съ натуры; онъ не щадилъ на эти поиски ни терпѣнія, ни времени, ни даже, трудно достававшихся ему, денегъ.



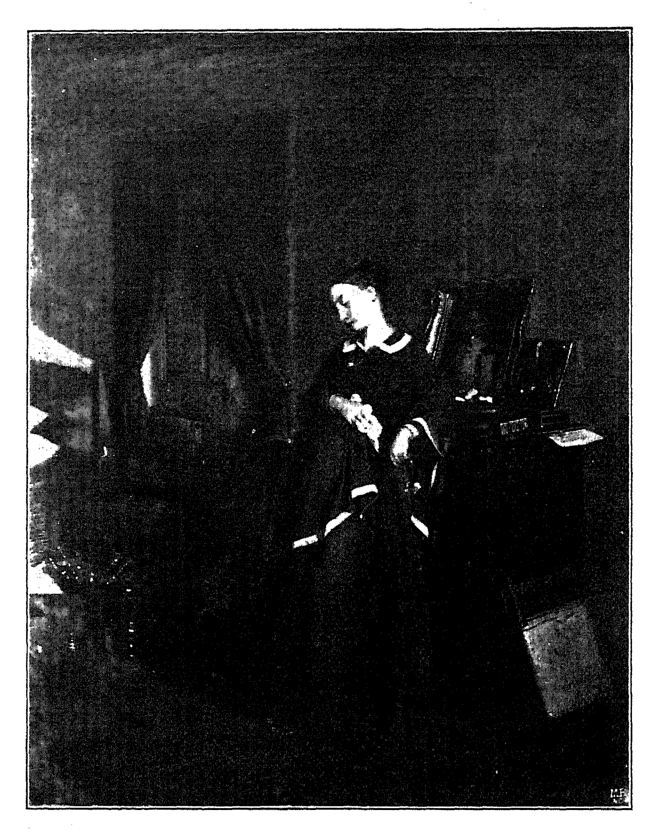
Сватовство майора

какъ Достоевскій, а такъ, какъ любили Вильки, Швиндъ или Шпицвегъ. Казнилъ онъ этихъ любимцевъ своихъ деликатно, вовсе не подымаясь выше ихъ уровня, боясь обидѣть ихъ, дѣля ихъ обыденные интересы, сѣтуя на то же, на что и они сами нерѣдко сѣтовали. Даже знаменитыя картины его скорѣе подобнаго же свойства: въ нихъ есть насмѣшка надъ очень мерзкимъ и порицаніе очень позорнаго, но это выражено едва замѣтно и такъ шутливо, такъ простодушно, что врядъ ли могло разсердить Титъ Титыча, или даже „Кавалера“. Отсюда успѣхъ, громадный успѣхъ во всѣхъ слояхъ общества.

И вотъ въ послѣдніе годы жизни Ѳедотова и эта послѣдняя капля оставшейся въ немъ ядовитости стала мучить и раздражать его мягкое сердце. Ему казалось, что и эта насмѣшка слишкомъ обидна, что онъ и на нее не имѣетъ права; ему не хотѣлось дольше оставаться даже и такимъ „деликатнымъ сатирикомъ“. Передъ Ѳедотовымъ сталъ носиться другой идеалъ. Онъ пожедалъ сдѣлаться простымъ повѣствователемъ жизни, ея прелестей и горя. Ѳедотовъ, навѣрно, сумѣлъ бы найти въ себѣ достаточно поэтической, чарующей силы, чтобы все озарить мягкимъ и примирительнымъ свѣтомъ, чтобъ и горе, и радость изобразить одинаково пріятными въ художественномъ смыслѣ, раскрыть въ нихъ какую-то общую имъ всѣмъ гармонію—„красоту жизни“. Ужасно, что смерть не позволила ему привести свои замыслы въ исполненіи; такимъ образомъ все творчество Ѳедотова, въ сущности, осталось недоговореннымъ и случайнымъ: какими-то первыми пробами пера, далеко не выражающими личности художника.

Его „Вдовушка“, много разъ повторенная, характерна для этихъ новыхъ, примирительныхъ намѣреній, начавшихъ послѣдніе два, три года все опредѣленнѣе и опредѣленнѣе сказываться въ немъ, несмотря на рѣшительный успѣхъ его шутливыхъ и назидательныхъ картинъ. Несчастная, совсѣмъ молодая женщина, только что понесла ужасную утрату: умеръ любимый мужъ, красавецъ-гусаръ—умеръ, ушелъ навсегда и оставилъ ее одну, беззащитную, неопытную, беременную, безъ средствъ—на произволъ судьбы. Въ сѣрой комнатѣ, въ холодномъ полумракѣ сумерекъ стоитъ она одна, съ поникшей головой, надломленная горемъ, опершись на комодъ, изъ котораго всѣ вещи уже вытащены хищными кредиторами. Въ безысходной тоскѣ, переводитъ она свои заплаканные глаза, съ одного предмета на другой и то уставляется на портретъ горячо любимаго погибшаго друга, то на вещи, на весь ихъ милый скарбъ, сложенный теперь въ безпорядкѣ, приготовленный уже къ тому, чтобъ также уйти изъ дому, на рынокъ, разойтись по рукамъ чужихъ, неизвѣстныхъ, равнодушныхъ людей. Этотъ скарбъ, этотъ кусочекъ nature-morte у кровати и на комодѣ, но, въ особенности, мрачныя, сизыя, постепенно сгущающіяся сумерки переданы превосходно, какъ это можно встрѣтить только у голландцевъ. Того росчерка, характернаго для XIX вѣка, той неумѣстной сладости или приторности, считавшихся въ его время обязательными при подобныхъ сюжетахъ (если не считать нѣсколько Брюлловскаго типа самой героини)—нѣтъ и слѣда.

Однако, еще замѣчательнѣе, среди произведеній Ѳедотова—его послѣдняя вещь, въ которой выразилось вполнѣ. какой чудный художникъ, какой чудный поэтъ жилъ въ немъ. Надъ этой картиной онъ долго бился. Ему все казалось, что труднѣйшая колористическая задача, которую онъ себѣ поставилъ, не достаточно гармонично разрѣшена. Незадолго до своей роковой болѣзни онъ даже видѣлъ сонъ, будто къ нему явился Брюлловъ и далъ ему нѣсколько дѣльныхъ совѣтовъ, которыхъ, однако, онъ не могъ вспомнить наяву. Но напрасно Ѳедотовъ вспоминалъ слова автора „Сна монашенки“. То, что было сдѣлано



Ѳедотовъ: Вдовушка.

имъ, было безконечно выше всѣхъ эффектныхъ, крикливыхъ колористическихъ чудесъ Карла Павловича. Скромная картинка эта, изображающая „офицера, квартирующаго въ деревнѣ“ [1]) — одно изъ самыхъ поэтичныхъ и необычайныхъ произведеній въ искусствѣ XIX в.

Въ тѣсной и низкой избенкѣ, темной-претемной, лишь тускло освѣщенной догорающимъ огаркомъ, растянулся на полатяхъ несчастный молодой офицерикъ, убійственно скучающій отъ принужденнаго бездѣлія на зимней стоянкѣ въ какой-то „проклятой дырѣ“. Единственное его развлеченіе—прыжки пуделя черезъ протягиваемую палочку. Въ противуположномъ углу комнаты, въ совершенной мглѣ стоитъ громоздкій и мрачный деньщикъ, покуривающій трубку и со смакомъ отплевывающійся въ сторону. Въ глубинѣ, сквозь жалкое оконце, видна лунная ночь, клочекъ неба и сонная деревенская улица, занесенная снѣгомъ. Все тихо и темно, тѣсно и сумрачно до отчаянія. „Анкоръ“, кричитъ офицерикъ своей собакѣ, „еще анкоръ!“ и, неугомонно возбужденное и веселое существо скачетъ, скачетъ и скачетъ, безъ умолку, неустанно, среди темноты, на утѣху своему барину. Молчаливый, мрачный и грубый солдатъ назойливо торчитъ все время передъ глазами и цѣлыми часами продолжаетъ курить и отплевываться; малюсенькое помѣщеніе все болѣе и болѣе заволакивается дымомъ, въ окошко глядитъ все тотъ-же тоскливый пейзажъ, та-же пустая улица, тѣ-же избы, тотъ-же снѣгъ и то-же мертвое небо, и вокругъ все такъ-же тихо, скучно и темно... Но почему-то и сладко (въ этомъ особенная пикантность картины), какъ бываетъ сладко въ мутныхъ сновидѣніяхъ горячки, когда непрестанно все тонетъ, вянетъ и умираетъ, и лишь что-то вздорное, ненужное и мелкое, какъ этотъ пудель, суетится, толкается, шумитъ, мучительно мѣшая забыть о жизни.

Дѣятельность Ѳедотова, всего лишь въ послѣднія 5—6 лѣтъ ставшаго настоящимъ художникомъ, такъ же какъ и дѣятельность Иванова, прекратилась на полусловѣ. Истерзанный уже долгими годами лишеній (онъ жилъ въ крошечной и холодной квартирѣ, питался плохо и постоянно отказывался отъ того, что

---

[1]) Въ собраніи И. С. Остроухова въ Москвѣ.

могло бы хоть отчасти, повредить его художественной работѣ [1]), несмотря на успѣхъ, онъ принужденъ былъ бороться съ крайней нуждой, вслѣдствіе того, что почти весь его заработокъ шелъ на разоренную вконецъ семью, оставшуюся безъ крова и хлѣба. Усиленныя занятія послѣднихъ лѣтъ, вѣчная забота о существованіи, объ обезпеченіи ближнихъ, постоянныя лишенія, быть можетъ, и любовь къ одной дѣвушкѣ, на которой онъ — художникъ, вдобавокъ старѣющій, — не рѣшался жениться, все это, вмѣстѣ взятое, разбило его въ высшей степени впечатлительную и нервную натуру, и лѣтомъ 1852 года онъ внезапно сошелъ съ ума. Грустно подумать, что никого не нашлось, кому русское искусство было бы настолько дорого, чтобы спасти лучшаго представителя его, обезпечить существованіе этого художника и существованіе близкихъ ему людей. Проболѣвъ нѣсколько мѣсяцевъ въ какомъ-то подвалѣ частнаго заведенія для умалишенныхъ, Ѳедотовъ скончался 17 ноября 1852 года, всѣми оставленный на рукахъ вѣрнаго своего деньщика Коршунова, вернувшись, незадолго до смерти, къ полной памяти. Говорятъ, что толпа шла за его гробомъ,—жаль, что эта толпа во время не пришла ему на помощь...

XIX.

ВСЕ дальнѣйшее русское искусство, если оставить въ сторонѣ нѣкоторое возрожденіе въ 70-хъ годахъ академизма и попытокъ Ге и Васнецова въ религіозной живописи, шло, почти вплоть до нашего времени, по стопамъ Ѳедотова. Иначе и быть не могло. Если уже 30 и 40 года могли породить такого художника—разсказчика и проповѣдника, какимъ былъ авторъ „Кавалера“, то 50, 60 и 70 годы *должны* были породить уже цѣлую плеяду однородныхъ художниковъ.

Со вступленіемъ на престолъ императора Александра II, глухое броженіе, чувствовавшееся подъ всеобщимъ выглаженнымъ и вычищеннымъ мундиромъ, уже въ послѣдніе годы царствованія Николая I, вдругъ разразилось неистовой лихорадкой. Полныя свѣтлыхъ надеждъ, воспрянули молодыя силы, задыхавшіяся послѣднія 7, 8 лѣтъ, какъ только онѣ почуяли притокъ свѣжаго воздуха, и какъ только разнеслась вѣсть, что прежній, для нихъ въ особенности убійственный, строй будетъ замѣненъ новымъ, стоящимъ ближе къ уровню европейской цивилизаціи. Наиболѣе пылкіе и стремительные люди вѣрили тогда въ то, что осуществимы и у насъ тѣ теоріи, которыя, зародившись на Западѣ, привели Францію снова къ республикѣ (на имперію Наполеона III первое время всѣ смотрѣли какъ на мимолетное явленіе), Германію и другія монархическія государства—къ конституціи. Они думали, что чисто западная программа дастъ Россіи полное счастье и введетъ ее въ общую жизнь народовъ. Другіе, если и не желали революціи на западный ладъ, если и считали государственный строй Россіи и всю ея культуру самыми для нея подходящими, то все же находили, что настало время починки и обновленія. Они мечтали о томъ, чтобы оживить религію, возвысить нравственный авторитетъ монархической власти, дать ходъ всѣмъ кореннымъ русскимъ стремленіямъ, особенно чисто-духовнаго характера.

Много сразу проявилось тогда наивнаго и страннаго, вѣроятнаго уже

[1]) Такъ онъ отказался отъ женитьбы на богатой и симпатичной дѣвушкѣ, изъявившей желаніе выйти за него замужъ и не разъ отказывался отъ выгодныхъ заказовъ, напр., копій со своихъ же собственныхъ произведеній.

изъ за той внезапности, съ которою произошла перемѣна въ нашей внутренней политикѣ. Оба лагеря, западниковъ и славянофиловъ, когда то соединенные вмѣстѣ, теперь окончательно разошлись и впали въ узкій фанатизмъ. Революціонеры питались лишь западными идеями и мало знакомились съ истинными нуждами народа. Славянофилы ударились въ другую крайность: въ фанатическомъ ослѣпленіи отворачивались отъ всего не русскаго и заставляли себя искусственными заборами отъ Европы. Однако, по самому существу своему, все это движеніе было великимъ и высокимъ, полнымъ жажды свѣта и воздуха, полнымъ идеальныхъ стремленій, къ несбыточнымъ, но прекраснымъ, утопіямъ.

Казалось, всѣ теперь призваны къ участію въ общемъ дѣлѣ. Кто, по прежнему, благодушествовалъ и находилъ, что все обстоитъ какъ нельзя лучше, тотъ былъ „ретроградомъ", того клеймили, позорной въ то время, кличкой консерватора, отъ того отворачивались „порядочные люди". Наступила странная эпоха, свободомыслящая въ принципѣ, но деспотическая на дѣлѣ. Во имя свободнаго развитія человѣчества, отдѣльная личность была раздавлена и, разумѣется, искусству, въ которомъ личное начало играетъ главную роль, пришлось оттого очень плохо.

Особенно пластическое искусство: живопись, скульптура сейчасъ же было заподозрѣно главенствующей партіею такъ называемыхъ „западниковъ„ въ неблагонадежности. Искусства въ Россіи было слишкомъ мало и оно слишкомъ мало пропитало наше общество, чтобъ представляться чѣмъ то такимъ, безъ чего немыслима сама жизнь. Искусство въ Россіи, до сихъ поръ, было только однимъ изъ средствъ въ распоряженіи у правительства дѣйствовать на массы, въ обиходѣ же богатыхъ людей—забавной, но пустой игрушкой. Новымъ людямъ было очень легко порѣшить съ нимъ, такъ какъ они фатально должны были смотрѣть на него, какъ на блажь, на предразсудокъ. Первое гоненіе на искусство и было объявлено еще въ серединѣ 50-хъ годовъ.

Положимъ, тѣ, которые мечтали о *русскомъ* возобновленіи Россіи—славянофилы, какъ истые Гегельянцы, на словахъ обожали искусство. Въ теоріи они признавали его колоссальное значеніе и вся ихъ проповѣдь носила опредѣленно-художественный характеръ, клонила къ какому то поэтическому и картинному откровенію. Однако, и они на самомъ дѣлѣ видѣли такъ мало этого обожаемаго ими искусства, что говорили о немъ лишь по наслышкѣ, въ общихъ чертахъ, безсвязно и безпредметно, и не могли оказать серьезнаго противодѣйствія тому гоненію. Ихъ воодушевленію мы обязаны тѣмъ, что тогда уже кое кто принялся съ особеннымъ рвеніемъ за отысканіе русской древности и древне русской красоты; однако много лѣтъ прошло, пока эти исканія не принесли живыхъ плодовъ. Долгое время они носили, скорѣе отвлеченный или узкоспеціальный характеръ.

Впрочемъ, и западники дипломатически не порвали съ искусствомъ окончательно. Они, старались напротивъ того, найти лазейки, чтобъ впустить хоть нѣкоторую часть этого презираемаго искусства въ свой станъ: вѣдь, и оно могло быть полезнымъ для дѣла. Но они это дѣлали на весьма опасныхъ, для самостоятельнаго развитія художественныхъ личностей, условіяхъ. Художникамъ предписывалось приглядываться исключительно къ земнымъ потребностямъ. Имъ рекомендовалось прочесть собравшемуся народу изъ общедоступныхъ книжекъ что-либо поучительное, стоящее вполнѣ на высотѣ послѣднихъ передовыхъ идей и сдѣлать это яснымъ языкомъ, не мудрствуя лукаво. Вотъ, еслибы художники могли пробудить въ публикѣ ненависть къ тьмѣ или заставить любить просвѣщеніе (въ пониманіи позитивной науки),—это было бы дѣломъ! Для новыхъ русскихъ людей тѣ лишь художники имѣли значеніе, которые видѣли въ искусствѣ не одну только „гнусную блажь богатыхъ людей", „мечты,

годныя для кисейныхъ барышенъ", а средство двигать массами въ „хорошемъ" направленіи, дѣйствовать на народъ, обучать его. Такіе художники получили теперь отъ передовой части общества право гражданства, вербовались въ общее войско, подъ условіемъ отреченія отъ всего прежняго и, во первыхъ, отъ формулы „искусство для искусства".

„Художественное произведеніе можно считать истиннымъ", говорила передовая критика шестидесятыхъ годовъ, „имѣющимъ, дѣйствительно, высокое значеніе, если въ него вложено здоровое содержаніе, если оно создано честною, преданною ему одному, рукою". Въ сущности, съ современной точки зрѣнія, почти нельзя возражать противъ этихъ словъ. Однако, весь вопросъ сводится къ тому, чтó *мы* подразумѣваемъ и чтó *тѣ* тогда подразумѣвали, подъ словомъ „содержаніе", чтó мы называемъ и чтó тѣ тогда называли „преданностью искусству" и самымъ искусствомъ. И вотъ тутъ то лежитъ колоссальная пропасть между нашимъ и тѣмъ поколѣніемъ, вѣрнѣе сказать, между нами и тѣми русскими эстетами 60-хъ годовъ, такъ какъ къ *поколѣнію* послѣднихъ принадлежали также Бёклинъ, Дегасъ, Пювисъ и Монэ, которые, разумѣется, намъ даже болѣе близки нежели большинство художниковъ нашего времени.

Каково бы ни было внѣшнее мастерство, говорили наши доморощенные Прудоны, выражая, впрочемъ, мысли всего общества, оно теряетъ всю свою вліятельную силу, когда служитъ для цѣлей пустыхъ, легкомысленныхъ и гнилыхъ. Все дѣло въ томъ, чтó хотѣлъ *сказать* художникъ, чтó ему нужно было выразить, въ *болѣе или менѣе* совершенныхъ формахъ искусства. „Именно, вслѣдствіе окончательнаго овладѣнія въ наше время формой, искусство не считаетъ ее по прежнему окончательной, главной задачей". „Все вниманіе публики должно быть устремлено на новое, оригинальное и содержательное". *„Пусть все это станутъ дѣлать неумѣлыя руки учениковъ, что нужды? было бы главное сдѣлано"*.

Нужно было презирать самую сущность искусства, чтобъ говорить такія рѣчи. Презирать форму, значитъ, презирать самое искусство. Лишь такое варварское общество, которое не глядѣло на художественныя произведенія и не знало ихъ, для котораго все сотворенное въ этой области, было развѣ только курьёзнымъ хламомъ, годнымъ для „кунстъ-камеръ", могло повѣрить такому абсурду, что въ серединѣ XIX вѣка, да еще въ Россіи, художники будто бы окончательно овладѣли формой, и что потому пора бросить заботу о ней, пора заняться болѣе дѣльнымъ. Только въ Россіи, нищей художествомъ, нищей формально-прекраснымъ, обезличенной, въ Россіи, лишенной культурныхъ наслоеній, всѣ наиболѣе свѣжіе художники могли повѣрить этому абсурду и принести свои, часто удивительные, таланты въ жертву ему. Грустно то, что презрѣніе къ формѣ не только отразилось на ихъ творчествѣ, но и на творчествѣ послѣдующей эпохи. Оно заставило Рѣпина разбрасываться въ ширь, вмѣсто того, чтобы идти въ глубь, оно исковеркало перваго по времени русскаго идеалиста В. Васнецова, заставивъ его исполнять свои, быть можетъ, и дивные замыслы въ дешевой, легкомысленной, почти иллюстраторской манерѣ, и наконецъ, даже художники нашего времени все еще должны биться изъ за того, что старшіе не захотѣли ихъ учить въ своихъ произведеніяхъ—чему единственно можно научить—владѣнію формами, линіями и красками. Вѣдь то содержаніе, на которомъ такъ настаивали наши отцы,—отъ Бога. Содержанія ищутъ и наши времена, и даже самымъ ревностнымъ образомъ, но мы теперь подъ содержаніемъ понимаемъ нѣчто, безконечно болѣе широкое, нежели ихъ соціально-педагогическія идейки [1]).

[1]) Мы видимъ *содержаніе* не въ однихъ только общественныхъ проповѣдяхъ, но и во всякомъ красочномъ и декоративномъ эффектѣ. Мы находимъ его и въ соблазнительной округ-

Впрочемъ, объ этомъ содержанiи, божественномъ, тайномъ и непонятномъ—нечего заботиться, такъ какъ оно всегда будетъ тамъ, гдѣ нѣтъ всеизсушивающей схоластики. Истинный, свободный, вдохновенный художникъ фатально всегда вложитъ его въ свое произведенiе.

Однако дальнѣйшее теченiе русскаго искусства было обусловлено не только ученiемъ специально-утилитарнаго характера, но и чисто-эстетической теорiей. Съ 50-хъ годовъ во всѣхъ художественныхъ отрасляхъ одновременно съ утилитарными взглядами, въ тѣсной связи съ ними, сталъ входить въ рѣшительную силу реализмъ.

Въ сущности, реализмъ появился у насъ раньше. Пушкинъ, Лермонтовъ, Грибоѣдовъ, Крыловъ, Гоголь и Кольцовъ были настоящими реалистами и даже величайшими реалистами во всей русской литературѣ. Однако, они были ими не въ силу какихъ-либо теорiй, а непосредственно. Какъ живыхъ людей какъ настоящихъ художниковъ, ихъ слишкомъ трогало окружающее. Они такъ страстно жили общей жизнью, такъ страстно ею увлекались, что естественно должны были черпать и свои темы и свое вдохновенiе изъ дѣйствительности. Но они не были притомъ *порабощены* дѣйствительностью. Когда Пушкина, Гоголя и Лермонтова манило въ сказочный мiръ, когда думы ихъ отвлекались отъ обыденныхъ интересовъ и устремлялись къ лицезрѣнiю высшихъ, внѣземныхъ началъ, они вполнѣ отдавались этому своему стремленiю, и какъ-разъ тогда творили свои генiальнѣйшiя вещи.

То же самое было и въ живописи, но, разумѣется, въ явленiяхъ болѣе мелкихъ. Лучшiе художники до поколѣнiя 50-хъ годовъ: Левицкiй, Боровиковскiй, Кипренскiй, Орловскiй, Венецiановъ, въ нѣкоторомъ отношенiи и Ивановъ, были также вполнѣ реалистами, но и они не были закабалены черствой, узкой теорiей. Они воспроизводили дѣйствительность съ полной правдой и искренностью только потому, что близко стояли къ жизни, что любили ее, что имъ *хотѣлось* ее изображать [1]).

Съ 40-хъ годовъ, послѣ того, какъ въ критикѣ были сдѣланы удачныя попытки формулировать и систематизировать post factum свободное вдохновенное искусство нашихъ великихъ писателей 20-хъ и 30-хъ годовъ, реализмъ сталъ и въ русской литературѣ, а затѣмъ и въ русской живописи—обязательнымъ лозунгомъ. Онъ теперь уже не вытекалъ естественно изъ личной склонности художниковъ къ жизни, но являлся стройной, разумной, а главное, навязываемой теорiей, цѣлымъ вѣроученiемъ, имѣвшимъ своихъ фанатиковъ, еретиковъ и враговъ. Шло это ученiе, какъ все въ нашей культурѣ за послѣднiя 200 лѣтъ, съ Запада, гдѣ въ сороковыхъ годахъ на смѣну романтизму явилось

лости греческой вазы, и въ сказачной пестротрѣ персидскаго ковра, и въ вѣерахъ Ватто и Кондера, такъ же, какъ и въ Страшномъ Судѣ Микель Анджело и въ „Angelus" Миллé.

[1]) Лишь Венецiановъ среди нихъ принадлежалъ къ извѣстному, опредѣленному художественному толку, но и онъ принадлежалъ къ нему совершенно свободно, по доброй волѣ, по вдохновенiю, а не въ силу какого либо ученiя извнѣ, которое связывало-бы его творчество. Совсѣмъ другое его ученики: они питались уже готовымъ, сложившимся ученiемъ (очень узкимъ, потому что въ развитiи его принимали участiе далеко не всѣ художественныя силы того времени), и, какъ люди ограниченные превратили его въ тѣсную, неподвижную формулу, изъ которой не было выхода. Изъ этой формулы можно было только насильно вырваться, но тогда неминуемо попасть въ другiе тиски, еще худшiе: въ академизмъ. Зарянко былъ наиболѣе послѣдовательнымъ изъ Венецiанцовцевъ и, какъ-разъ, онъ низвелъ все милое, высокохудожественное искусство своего учителя до какой-то рабской съемки, до какихъ-то вымѣрокъ и вычисленiй. Весьма печально что его тупоумное, робкое отношенiе къ живописи отчасти отразилось затѣмъ на техникѣ всѣхъ его учениковъ, иначе говоря, на всѣхъ главныхъ представителяхъ русской реалистической школы 60-хъ и 70-хъ годовъ, вышедшихъ почти поголовно изъ Училища Живописи и Ваянiя, гдѣ Зарянко былъ профессоромъ.

отрезвленіе и раздались требованія вернуться къ насущнымъ вопросамъ, взглянуть на окружающую дѣйствительность, какъ на единственно доступный объектъ серьёзнаго изученія. Тогда въ философіи восторжествовалъ позитивизмъ, въ общественныхъ наукахъ—соціализмъ, въ искусствѣ—реализмъ. Однако, никогда на Западѣ, гдѣ скрещивалась такая масса традицій, гдѣ было такъ много культурныхъ наслоеній, реалистическое теченіе не пріобрѣтало (если не считать одного Курбэ) такой дѣтски-наивной прямолинейности, такой безумной ясности и безусловнаго деспотизма, какъ у насъ, особенно въ нашей живописи.

Въ 1855 г., еще въ самомъ началѣ новаго теченія появились: „Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности" Чернышевскаго, и въ этомъ сочиненіи уже прямо говорится, что „Прекрасное есть жизнь", что „величайшая красота есть именно красота, встрѣчаемая человѣкомъ въ мірѣ дѣйствительности, а не красота создаваемая искусствомъ" [1]) „едва дѣлается дѣйствительность сколько-нибудь сносной, скучны и блѣдны кажутся передъ ней всѣ мечты воображенія".

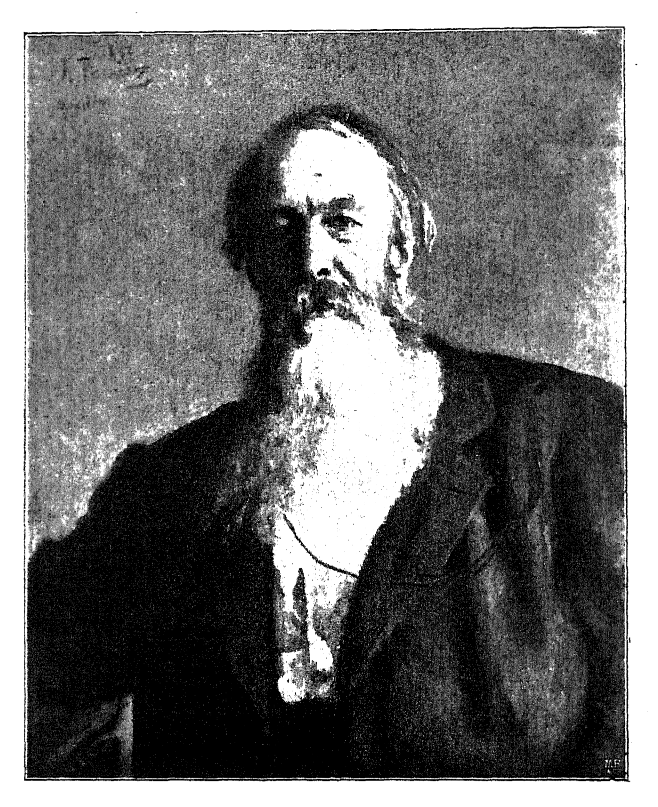
Трактатъ Чернышевскаго, несмотря на свою наивность и смѣшную прямолинейность для своего времени былъ пророческимъ словомъ. Онъ былъ вызванъ всѣмъ настроеніемъ тогдашней молодежи, легко и самоувѣренно шедшей на бой, съ юношеской опрометчивостью глядѣвшей на все, что встрѣчалось по пути. Наивность, съ которой изложены „въ Эстетическихъ отношеніяхъ" плохопереваренныя мысли западныхъ соціалистическихъ и позитивныхъ мыслителей, скорѣе даже способствовала успѣху брошюры въ нашемъ еще полуребяческомъ обществѣ.

„Единственная цѣль большей части произведеній искусства", говорилъ Чернышевскій, повторяя то, что уже носилось въ воздухѣ, (а за нимъ повторяли безчисленные его адепты) „дать возможность хотя въ нѣкоторой степени познакомиться съ прекраснымъ въ дѣйствительности тѣмъ людямъ, которые не имѣли возможности наслаждаться имъ на самомъ дѣлѣ. Единственное значеніе ихъ: служить напоминаніемъ, возбуждать и оживлять воспоминанія о прекрасномъ въ дѣйствительности у тѣхъ людей, которые знаютъ его изъ опыта и любятъ вспоминать о немъ". Такія слова были равносильны отрицанію искусства, самой сущности его, низведеніемъ его до степени фотографіи или другихъ, механическимъ способомъ добытыхъ, документовъ. Личность художника: его свободный полетъ, порывъ его вдохновенія, его исканіе тайны и высшей правды были безжалостно задавлены, какъ тѣми соціальными требованіями „полезной" дѣятельности, такъ и этой ограниченной эстетикой.

Одно, впрочемъ, добавляло другое. Разъ видѣли въ искусствѣ лишь „аляповатую" копію съ „прекрасной" дѣйствительности, то совершенно было послѣдовательно, не считать достаточнымъ, для права существованія искусства въ благоустроенномъ обществѣ—свободное, безцѣльное (или вѣрнѣе самоцѣльное) изученіе художникомъ хотя бы той же дѣйствительности. Отъ художника стали требовать въ придачу: „содержаніе", „объясненіе жизни", и наконецъ „приговоръ надъ изображенными явленіями"—все это, вдобавокъ, съ извѣстной „прогрессивной" точки зрѣнія. Искусство представлялось для Чернышевскаго и ему подобныхъ какимъ-то Handbuch'омъ, руководствомъ для начинающихъ изучать жизнь. Его значеніе сводилось къ тому, чтобъ приготовить къ чтенію источниковъ и отъ времени до времени служить для справокъ.

---

[1]) Какъ будто всякая красота не есть уже созданіе искусства? Какъ будто, такъ называемое, плѣненіе насъ природой не есть продуктъ нѣкотораго *творчества внутри насъ самихъ*, — а не мертвой, безличной природы?



И. Рѣпинъ: Портретъ В. В. Стасова.

На смѣну великолѣпному и свободному, истинному искусству, требовали теперь совсѣмъ иного, исполняющаго служебную роль. Литература, впрочемъ, жившая самостоятельной жизнью, имѣвшая уже прекрасное прошлое, не пожелала въ лицѣ лучшихъ своихъ представителей подчиниться фанатическимъ требованіямъ времени (и это несмотря на вопли и брань передового общества). Зато живопись (и какъ разъ ея наиболѣе свѣжія, жаждущія свѣта и жизни силы)—покорно пошла подъ ярмо, должно-быть вслѣдствіе своей безпочвенности, а также вслѣдствіе малой культурности своихъ представителей.

Все это движеніе нашло себѣ дружную поддержку во всевозможныхъ, одно время, очень многочисленныхъ органахъ прогрессивной печати. Самымъ значительнымъ его поборникомъ — является В. В. Стасовъ, первый спеціально-художественный русскій критикъ, широкообразованный человѣкъ, обладающій разносторонними и серьезными знаніями. Къ сожалѣнію, и его совсѣмъ закрутило въ общемъ водоворотѣ, и потому ему не удалось выработать свои, безспорно живые и интересные взгляды во что-либо стоящее внѣ суеты и сутолоки проходящихъ теорій. Тѣмъ не менѣе Стасовъ заслуживаетъ только уваженія всѣхъ интересующихся судьбами русскаго художества, такъ какъ онъ былъ первый и временами единственный авторитетный писатель, защищавшій лишь съ рѣдкими отдыхами и передышками свое ограниченное, но все-же живое искусство отъ подчасъ очень сильнаго натиска академизма или отъ отвратительно плоскихъ нападокъ популярныхъ, забавляющихъ раекъ, критикановъ.

XX.

Нѣсколько событій въ чисто художественной сферѣ особенно способствовали тому, что новое направленіе, которое можно было бы назвать реально-обличительнымъ, приняло такіе широкіе размѣры и превратилось мало по малу въ одно крѣпкое цѣлое. Если бы художественное образованіе въ 40-хъ и 50-хъ годахъ продолжало вестись такъ-же, какъ оно велось въ 20-хъ и 30-хъ годахъ, если бы оно по прежнему концентрировалось только въ парникахъ Академіи, то никакой перемѣны въ ростѣ и развитіи нарождающихся силъ и не могло-бы произойти. Какъ-бы ни были талантливы молодые люди — они, заключенные съ ранней юности въ стѣны художественной казармы, по необходимости должны были-бы всегда переиначиваться на одинъ, разъ на всегда утвержденный ладъ, превращаться въ скучныхъ и лживыхъ академиковъ. Но Академія уже въ 30-хъ годахъ рѣшила, изъ чисто-экономическихъ соображеній, бросить свою прежнюю систему, и это рѣшеніе въ началѣ 40-хъ годовъ было приведено въ исполненіе. „Казеннокоштные" ученики были упразднены. Отнынѣ всѣ желавшие получить художественное образованіе должны были являться въ зданіе Академіи только для уроковъ, остальное же время они оставались на свободѣ, среди клокочущей жизни. Такое нововведеніе очень дурно отразилось на манерахъ русскихъ художниковъ. Прежніе ученики Академіи выходили изъ нея, если не хорошими художниками, то очень аккуратными, благовоспитанными молодыми людьми, умѣвшими танцовать менуэты и лансье, и даже знавшими двѣ три французскія фразы. Теперь, художественная молодежь стала грубой, ходила въ рубищахъ, представляла собой жалкое сборище мужиковатыхъ бѣдняковъ. Изъ той чрезмѣрно чинной и приличной среды трудно было выйти не обезличеннымъ; эта новая, непривлекательная съ виду среда, наоборотъ, могла только способствовать образованію самостоятельныхъ художниковъ. Уже въ концѣ 40-хъ годовъ возникли кружки изъ самыхъ смѣлыхъ головъ и страстныхъ поклонниковъ новыхъ теченій, и въ этихъ кружкахъ, хотя безтолково и вздорно, но съ жаромъ и неистовствомъ толковали объ искусствѣ. Безъ сомнѣнія, эти собранія и толки больше способствовали тому, чтобы жизнь и теплота проникли въ русскую живопись, нежели прописные восторги профессоровъ отъ Лаокоона или эффектныя, но пустыя фразы Брюллова. Когда духъ обновленія и свободы пронесся надъ всѣмъ русскимъ обществомъ, кружки эти первые запротестовали противъ академической кабалы.

Второе обстоятельство, не мало способствовавшее эмансипаціи русскаго искусства, было основаніе также, въ 40-хъ годахъ (зарожденіе произошло еще въ 30-хъ), „Училища Живописи и Ваянія въ Москвѣ". Это было еще одинъ лишній ударъ, нанесенный неограниченному прежде авторитету Академіи. Положимъ, Академія была тогда еще настолько сильна, что сейчасъ-же вступила въ отношеніе протектората къ новой школѣ, однако, если это и имѣло нѣкоторыя дурныя послѣдствія, то все-же оно не могло совершенно уничтожить хорошей стороны дѣла. Во всякомъ случаѣ, Академія не могла помѣшать развиться въ Москвѣ вокругъ „Училища" обособленному и вовсе не чиновническому мірку любителей и художниковъ, въ которомъ и воспитались лучшіе представители новаго направленія. Впрочемъ, если-бы даже и захотѣла московская школа превратиться въ настоящую академію, то ей это было-бы не по силамъ. Она не обладала нужными на то огромными средствами, которыя искусственно поддерживали-бы такое безжизненное и внѣжизненное учрежденіе. Московское Училище

было скорѣе какой-то провинціальной школой, гдѣ три или четыре профессора никакъ не могли спѣться, гдѣ поэтому царила большая свобода, почти распущенность. Тамъ учили и учились какъ нибудь, немножко на авось, но поэтому-то туда свободно могла проникнуть жизненная струя, еще свободнѣе, чѣмъ въ преобразованную Академію Художествъ, въ которой все же многочисленные и чиновные профессора, медали [1]), званія и посылки за-границу играли и теперь еще большую порабощающую роль.

Третье обстоятельство явилось фатальнымъ слѣдствіемъ первыхъ двухъ. Это обстоятельство, извѣстное въ исторіи русской живописи подъ именемъ „отказа 13-ти конкурентовъ“, дало главную, рѣшительную силу новому теченію.

Въ Москвѣ—этомъ истинномъ центрѣ русской духовной жизни, появились первые новаторы, создавшіе въ концѣ 50-хъ и началѣ 60-хъ годовъ первые образцы новой живописи; въ Петербургѣ кружокъ наиболѣе пламенныхъ молодыхъ художниковъ, пропитавшійся прогрессивными взглядами, увидалъ въ этихъ московскихъ образцахъ воплощеніе своихъ мечтаній. Пора было повести дѣло въ открытую и порѣшить со всѣмъ навязаннымъ и рутиннымъ хламомъ: съ миѳологіей, съ драпировками, съ рыцарями, пажами и всѣмъ пестрымъ наслѣдіемъ Карла Павловича. Юныя головы стали мечтать о томъ, какъ-бы преобразовать по своему древнюю Alma-Mater, какъ-бы превратить Академію изъ охранительницы завѣтовъ на вѣки учрежденнаго „классическаго“ искусства въ простую, свободную школу жизненнаго искусства, въ которой учили бы только справляться съ техническими трудностями.

Затѣя были наивная и обнаруживала полное незнаніе [2]) настоящаго положенія дѣлъ, въ особенности-же незнаніе тѣхъ, отъ кого это положеніе дѣлъ зависѣло. Намъ теперь представляется прямо смѣшнымъ, что эти молодые люди могли ожидать, что такія муміи, какъ Тонъ, Пименовъ, Марковъ или Басинъ, а главное глубокій и серафическій Бруни, такъ-таки согласятся на то, чтобы отнынѣ вмѣсто достославныхъ геройскихъ событій, вмѣсто каскъ и мантій,—обучающаяся у нихъ молодежь писала одну деревенщину и мѣщанщину, смазные сапоги и тулупы, да еще получала за это медали. Однако, только благодаря этой наивности, этой увѣренности, основанной на невѣдѣніи—кружокъ Крамского перешелъ отъ теоріи къ практикѣ.

Впрочемъ, здѣсь отчасти были виноваты и сами академическіе профессора. Десять лѣтъ назадъ они дали волю своему восторгу, когда появился Ѳедотовъ, а теперь чрезвычайно поощрительно отнеслись къ первымъ опытамъ въ томъ-же родѣ—Перова, Мясоѣдова, Якобія, Корзухина, Петрова и Пукирева. Они все еще не подозрѣвали, что жизненность въ творчествѣ этихъ художниковъ подводила мину подъ высокомѣрное и ненужное сооруженіе, коего они были недостаточно бдительными стражами. Разсѣянность и неосторожность этихъ жрецовъ „высокаго“ искусства достигла даже такихъ предѣловъ, что они пошли было навстрѣчу робкимъ, сначала, требованіямъ молодежи и не отказывались, вмѣсто прежнихъ героическихъ и выспренныхъ темъ, задавать на второстепенныхъ экзаменахъ болѣе общія, болѣе жизненныя программы. Они опомнились только тогда, когда молодежь, ободренная ихъ податливостью, до нельзя смѣлая молодежь 60-хъ годовъ, вдругъ отказалась и отъ послѣднихъ компромиссовъ и объявила, что заданныхъ опредѣленныхъ программъ вообще не признаетъ.

Это уже было неслыханнымъ по дерзости дѣломъ. Если-бы Академія со-

---

[1]) Академическія медали перепадали и Московскому Училищу, но довольно рѣдко и не обусловливали тамъ въ такой мѣрѣ все движеніе преподаванія, какъ въ самой Академіи.

[2]) Это *полное* незнаніе объясняется тогдашней отстраненностью молодежи отъ того заведенія, въ которомъ она училась.

гласилась уступить такому требованію, она, подписала-бы свой собственный смертный приговоръ, такъ какъ, сущность всей академической системы вѣдь и заключалась всегда въ подчиненіи художественнаго творчества чужой волѣ, чужому заданію. Вѣдь во всѣ времена, главной цѣлью Академіи было изготовленіе офиціальныхъ художниковъ, *работающихъ на заказъ*. Академія поэтому поступила вполнѣ логично, когда наотрѣзъ отказалась дольше поддаваться фантазіямъ молодежи и, повернувъ рѣзко назадъ, задала въ 1863 г. программу на золотую медаль самаго отъявленно-академическаго типа, съ сюжетомъ изъ скандинавской миѳологіи. 9 ноября этого года—знаменательный въ исторіи русскаго искусства день—всѣ 13 конкурентовъ на золотую медаль (среди нихъ Крамской, Корзухинъ, К. Маковскій, Морозовъ, Дмитріевъ-Оренбургскій и Лемохъ), не согласные съ той программой и съ программами вообще, отказались совершенно отъ принятія участія въ конкурсѣ и покинули Академію. Это былъ великолѣпный скандалъ, мятежъ въ стѣнахъ самаго чопорнаго казеннаго учрежденія, маленькая революція, показавшаяся, однако, настолько значительной, что о ней было запрещено писать въ газетахъ.

Крамской былъ душой всего дѣла. Этотъ умный, толковый и пылкій человѣкъ стоялъ по образованію (съ трудомъ доставшемуся ему собственными усиліями) несравненно выше всей группы и поэтому пріобрѣлъ въ ней значеніе вожака. У него въ квартирѣ, при его непосредственномъ и главномъ участіи, происходили всѣ тѣ подготовительные неистовые споры и разговоры. Тамъ обсуждались политическія событія, нравственные и философскіе вопросы и, наконецъ, вся дальнѣйшая программа дѣйствій для русскаго художества. Подъ его руководствомъ велась вся „интрига" противъ академическаго совѣта, имъ-же устроена Артель Художниковъ и при его дѣятельномъ участіи учреждены Передвижныя выставки. Крамской, какъ художникъ, не занимаетъ особенно выдающагося положенія въ русской живописи, но, какъ мыслитель, какъ человѣкъ, научившій своихъ собратьевъ и русское общество серьёзно и съ проникновенной любовью относиться къ искусству, онъ заслужилъ вѣчную благодарность тѣхъ, кому оно дорого. Впрочемъ, эта *серьезноть* Крамского была одновременно и слабымъ мѣстомъ его дѣятельности. Во имя этой серьёзности онъ и поддерживалъ всѣми силами ложь направленскаго теченія.

Очутившимся на свободѣ молодымъ людямъ стало жутко. Нигдѣ, ни въ комъ они не встрѣчали поддержки: не присяжные-же меценаты, *богатые* люди, могли оцѣнить ихъ продерзостный, мятежническій, „опасный для общественнаго спокойствія" поступокъ. Утѣшеніемъ для нихъ было лишь то, что этотъ поступокъ возвысилъ ихъ въ мнѣніи передового общества и укрѣпилъ ихъ собственное самосознаніе: онъ поднялъ ихъ нравственное чувство настолько, что еще впослѣдствіи Крамской называлъ эти дни „единственно честно и хорошо прожитыми во всей жизни". Оставался, впрочемъ, одинъ выходъ изъ тяжелаго матеріальнаго положенія. Нужно было только, разъ сплотившись и дерзнувъ, уже болѣе не распадаться, дерзать дальше и общими силами пробивать дорогу. Рѣшено было основать совершенно въ духѣ времени: „Художественную Артель", и рѣшеніе это тотчасъ-же было приведено въ исполненіе.

Въ сущности, это было учрежденіе дикое. Всѣ были связаны и никто не свободенъ. Артель не отказывалась и отъ наименѣе художественныхъ подрядовъ. Въ основаніи ея находилось крайне непрактическое положеніе: самыя горячія головы, самые нервные, мнительные и наименѣе уживчивые люди—художники, должны были, да еще съ семьями, жить вмѣстѣ, въ одной квартирѣ, чуть-ли не заодно работать. Получался гнётъ, нажимъ, пожалуй такой-же неносный, какъ въ Академіи. Однако, на первыхъ порахъ артель имѣла благо-

дѣтельное значеніе для этихъ безпомощныхъ, безпріютныхъ молодыхъ людей. Она единственно могла обезпечить ихъ матеріальное благосостояніе и сплотить ихъ во едино для общей борьбы. Притомъ, въ то время, во имя идеи общественности можно было и не то еще перенести. Первые годы курьёзная община, благодаря взаимнымъ уступкамъ и внимательному другъ къ другу отношенію, просуществовала даже довольно весело и дружно, наслаждаясь, послѣ душныхъ и смрадныхъ коморокъ, свѣтлымъ и просторнымъ общимъ помѣщеніемъ, а также постоянными горячими бесѣдами. Артель заслуживаетъ сочувствіе историка уже потому, что она была колыбелью общества передвижныхъ выставокъ; изъ нея вылупилось знаменитое „Товарищество", оказавшее, на первыхъ, по крайней мѣрѣ, порахъ, безусловно благодѣтельное вліяніе на дальнѣйшее развитіе русской живописной школы.

„Товарищество передвижныхъ выставокъ", утвержденнное въ 1870 г. (иниціаторами его были Мясоѣдовъ и Перовъ) оказалось несравненно болѣе жизнеспособнымъ, чѣмъ Артель. Оно просуществовало до самыхъ нашихъ дней, сохраняя почти безъ измѣненія свой коренной характеръ, высоко держа знамя реалистическаго и „идейнаго" искусства, къ которому и привилось у насъ въ концѣ концовъ наименованіе „передвижническаго". Начиная съ Перова и кончая Левитаномъ и Сѣровымъ, всѣ выдающіеся представители здороваго, основаннаго на изученіи жизни, искусства, а также всѣ тѣ, которые пытались въ формѣ изображеній дѣйствительности выразить свои нравственные и политическіе взгляды—всѣ, кромѣ одного Верещагина, были передвижниками. Ихъ дружное, неотступное отъ основныхъ принциповъ реализма, творчество пріучило русскую публику (и не однѣхъ только столицъ, но и провинціи) „видѣть жизнь" въ искусствѣ, отличать въ немъ правду ото лжи. Если при этомъ, благодаря тому-же вліянію передвижнической проповѣди и проникло въ наше общество немало вредныхъ и нелѣпыхъ взглядовъ, если и укрѣпилось въ немъ чисто-литературное отношеніе къ искусству, то все-же дѣятельность нашихъ художественныхъ „шестидесятниковъ" и „семидесятниковъ" навсегда останется весьма и весьма почтенной, хотя-бы уже и потому, что она окончательно подточила основы академизма.

Здѣсь слѣдуетъ упомянуть объ одномъ превосходномъ русскомъ человѣкѣ, которому передвижники всего болѣе обязаны своимъ процвѣтаніемъ, а слѣдовательно успѣхомъ и вліяніемъ:—о П. М. Третьяковѣ. Онъ поддержалъ помощью покупокъ и заказовъ „Товарищество", онъ составилъ изъ этихъ заказовъ и покупокъ единственный въ мірѣ по полнотѣ Музей Національнаго Искусства и пожертвовалъ его на общую пользу городу Москвѣ. Но насколько почтенны и симпатичны личность и дѣятельность Третьякова, настолько-же огорчителенъ тотъ неоспоримый фактъ, что не будь его у насъ, пожалуй, не было-бы никакого развитія чисто русскаго, жизненнаго искусства. Безъ его помощи русская живопись никогда не вышла-бы на открытый и свободный путь, такъ какъ Третьяковъ былъ *единственный* (или почти единственный), кто поддержалъ все, что было новаго, свѣжаго и дѣльнаго въ русскомъ художествѣ. Не указываетъ-ли одинъ этотъ фактъ, какъ мало интереса въ русскомъ обществѣ къ искусству, какой ненужной, занесенной изъ чужихъ краевъ, роскошью оно считается во мнѣніи подавляющаго большинства?

Реалисты-передвижники завоевали для искусства жизнь, правду, искренность. Вполнѣ естественно, что на ихъ же выставкахъ стали появляться первые проблески дальнѣйшаго фазиса русской художественной мысли: первые проблески русскаго идеализма. Ге и Крамской открыли рядъ, а вслѣдъ за ними явился большой знатокъ русской народной красоты: Викторъ Васнецовъ и большой поэтъ

русской древности: Суриковъ. На передвижныхъ-же выставкахъ выступили: Нестеровъ, Поленова, Коровинъ и Малютинъ.

Однако, реализмъ типичныхъ первыхъ передвижниковъ — въ сущности былъ далеко не чистаго свойства. Слабая сторона всего типичнаго передвижничества, та сторона, которая насъ заставляетъ теперь видѣть, даже въ наиболѣе прославленныхъ когда-то картинахъ ихъ направленческую и народническую „позу"—заключается не въ томъ, что ихъ творцы чрезмѣрно увлекались жизнью, а въ томъ, что они, напротивъ того, не отражали всецѣло ея. Огромный недостатокъ этихъ художниковъ заключается въ томъ, что они подходили къ жизни съ *заготовленной идейкой* и затѣмъ все свое изученіе жизни *подстраивали* согласно этой идейкѣ. Когда мы глядимъ теперь въ музеяхъ на тѣ-же картины, которыя въ дни нашего дѣтства заставляли волноваться цѣлые города, то насъ, говоря откровенно, непремѣнно охватываетъ тоска. Все это темное, нудное, неумѣлое, всѣ эти житейскіе, а не жизненные интересы, мелкіе, еле слышные протесты, слабое хихиканье или грубая, но немощная брань, все это съ перваго взгляда коробитъ насъ и угнетаетъ чуть не до отчаянія. Однако, во имя прежняго увлеченія слѣдуетъ разобраться во всемъ этомъ, вникнуть и вглядѣться. Тогда, то тутъ, то тамъ изъ-подъ скучной маски этого отжившаго направленія снова прозвучитъ теплое, задушевное слово, снова откроется любовное отношеніе къ дѣйствительности, сердечное вниманіе къ народной жизни, даже кое-гдѣ засквозитъ поэзія, что-то милое и дорогое, а этого всего въ картинахъ Бруни и Брюллова уже ни за что не сыщешь, сколько не ищи.

Для массы значеніе передвижниковъ громадно. Они продолжили дѣло Ѳедотова. Они пріучили русскую публику *останавливаться* передъ картинами, заинтересовали и увлекли ее. Съ ихъ появленіемъ только и начинается вообще хоть кое-какая связь между русскимъ обществомъ и русскими художниками.

XXI.

Между смертью Ѳедотова и выставкой первой картины Перова прошло цѣлыхъ 6 лѣтъ, но за этотъ періодъ времени не появлялось ничего яркаго. Это были годы затишья, какъ въ нашемъ искусствѣ, такъ и во всей русской жизни. Шла тайная выработка новыхъ воззрѣній, новыхъ требованій и отношеній между людьми. Въ самый годъ смерти Николая I появился трактатъ Чернышевскаго, содержавшій новую эстетическую программу, но тѣ художественныя силы, которыя должны были воплотить эти новыя воззрѣнія, только еще зрѣли. На виду были лишь эпигоны академизма: историческіе живописцы и слащавые жанристы въ родѣ Чернышева, Зичи и Ив. Соколова, да еще нѣсколько стоящихъ въ сторонѣ скромныхъ реалистовъ, отпрысковъ Венеціанова и Орловскаго. Этихъ послѣднихъ, впрочемъ, можно было бы назвать и предвозвѣстниками чистаго реализма, явившагося гораздо позже—въ 80-хъ годахъ, на смѣну „общественной" и „литературной" школѣ Перова.

Среди этихъ простыхъ изобразителей дѣйствительности, на которыхъ мы теперь должны остановиться, наибольшаго вниманія заслуживаетъ Петръ Соколовъ, сынъ того превосходнаго миніатюриста, о которомъ было упомянуто выше. Этотъ художникъ пробылъ въ Академіи такъ мало времени, что не успѣлъ заразиться ни отъ Штернберга, ни отъ Брюллова, и развился вполнѣ



П. Соколовъ: Въ пути.

самостоятельно. Онъ выступилъ очень рано, двадцатилѣтнимъ молодымъ человѣкомъ, еще въ 40-хъ годахъ, и сначала поддался было модному вкусу. Однако, ему плохо удавалось жеманничать въ манерѣ Зичи и Чернышева, и мало по малу, онъ сталъ работать, повинуясь только своему влеченію. Это былъ, человѣкъ съ вѣчно возбужденными нервами, обладавшій непреодолимой наклонностью къ выдумкѣ,—традиціонный типъ охотника, склонный постоянно интриговать и хитрить, даже тамъ, гдѣ этого вовсе не требовалось. При всемъ томъ, въ глубинѣ души онъ былъ ярымъ поклонникомъ правды, дѣйствительности и, какъ никто изъ художниковъ-сверстниковъ, любилъ и зналъ русскую жизнь. Про П. Соколова ходитъ масса анекдотовъ, рисующихъ его съ очень невыгодной стороны, однако всѣ эти поступки были скорѣе *художественными* выходками и не приносили ему ровно никакой выгоды. Онъ только тѣшилъ ими свою чудаческую натуру. Въ немъ было много Ноздревскаго, но и много Карамазовскаго, во всякомъ случаѣ, типично-русскаго сумасбродства, необузданнаго, дикаго, но яркаго, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже чарующаго. Въ концѣ концовъ художникъ этотъ, имѣвшій блестящій талантъ, большой успѣхъ и значительныя связи, ровно ничего въ житейскомъ отношеніи не достигъ, ни съ кѣмъ не сблизился и умеръ въ одиночествѣ, полузабытый, почти въ бѣдности.

Его твореніе вполнѣ отражаетъ его личность. Все оно проникнуто неистовствомъ и необузданностью. Типичные „Петры Соколовы"—это тѣ его картины, по преимуществу охоты и народныя сцены, которыя созданы въ порывѣ, въ пароксизмѣ, тяпъ-да-ляпъ, точно зря. Онѣ писаны всѣмъ чѣмъ попало: и акварелью, и гуашью, и пастелью, и масломъ. Физіономіи дѣйствующихъ лицъ покосились отъ страсти или заплыли отъ пьянства, одежда на нихъ мятая и рваная, лошади—или мчатся въ бѣшенствѣ, или въ видѣ ужасныхъ клячъ еле перебираютъ ногами, избы готовы развалиться, дороги непролазны отъ слякоти, небо тускло до отчаянія, а лѣса обдерганы осеннимъ вѣтромъ. Въ Петрѣ Соколовѣ страннымъ образомъ соединились черты необузданнаго романтизма и самаго искренняго реализма. Съ годами эта страстность, это исканіе *крайняго* настроенія не покинули художника. Послѣднія его вещи такія же, если еще не болѣе страстныя, чѣмъ тѣ, которыя написаны 30, 40 лѣтъ тому назадъ. Онъ такъ и не успокоился, не остепенился. Совсѣмъ дряхлымъ, больнымъ старикомъ—онъ все еще ходилъ цѣлыми днями на охоту, а затѣмъ съ такимъ же увлеченіемъ, какъ прежде, разсказывалъ о своихъ настоящихъ, а иногда и выдуманныхъ, похожденіяхъ. Такимъ-то дикимъ и загадочнымъ старикомъ изобразилъ онъ себя на изумительномъ собственномъ портретѣ (въ Музеѣ Александра III): взъерошеннымъ, исхудалымъ, съ болѣзненно-сѣрымъ цвѣтомъ лица, но со свѣтящимися изъ подъ очковъ стальными, хищными глазами.



П. Соколовъ: Портретъ С. Атавы.

Какъ Орловскій, такъ и Петръ Соколовъ брался рѣшительно за все и на все накладывалъ отпечатокъ своей страстности, своихъ порывистыхъ увлеченій. Часто его произведенія непріятно поражаютъ своею излишнею развязностью, но зато въ нихъ никогда нѣтъ ничего такого, что отдавало бы скукой, шаблономъ. Иногда онъ даже могъ быть превосходнѣйшимъ портретистомъ, что доказываютъ уже помянутый портретъ и великолѣпный портретъ Сергѣя Атавы (также въ Музеѣ Александра III). Нѣкоторыя его сценки изъ свѣтской жизни изумительны по блеску и оживленію, другія только красивы по краскамъ и пятнамъ наконецъ, должно сознаться, что есть и такія, которыя по своей безвкусной приторности и пошлой неприличности оставляютъ позади себя даже парижскія скабрезныя картинки. Въ этихъ крайностяхъ и непослѣдовательностяхъ — весь Соколовъ. Иногда онъ брался за „историческіе жанры" въ духѣ Зичи, и они у него выходили болѣе грубыми, но зато менѣе слащавыми, нежели у его прототипа. Наконецъ, извѣстны нѣсколько его религіозныхъ композицій („Моленіе о Чашѣ", „Усмиреніе бури" и др.), имѣющія свои очень крупныя, чисто живописныя достоинства и не лишенныя извѣстной доли поэзіи.

Рядомъ съ Петромъ Соколовымъ слѣдуетъ упомянуть о Сверчковѣ, имѣвшемъ съ нимъ кое-что общее. Этотъ художникъ настолько подорвалъ свою репутацію однообразной плодовитостью и лавочной производительностью, что въ наше время Сверчкова какъ-то перестали считать за величину, за художника, игравшаго хоть нѣкоторую роль въ исторіи русской живописи. Однако, справедливость требуетъ не забывать о немъ. Сверчковъ также выступилъ еще въ 40-хъ годахъ. Онъ тогда же отмежевалъ себѣ крохотную область, въ которой и проработалъ затѣмъ всю свою многолѣтнюю жизнь. Петръ Соколовъ былъ энциклопедистомъ, онъ брался за все. Сверчковъ былъ только „лошадникомъ" и, если съ точки зрѣнія анатоміи и въ сравненіи съ фотографіями, его сценки съ лошадьми и не выдерживаютъ критики, то все же эти сценки могутъ доставить нѣкоторое, положимъ не высокое, наслажденіе. Сверчковъ все же *видѣлъ жизнь*—хоть одинъ клочекъ ея, и этого достаточно для того, чтобы мы признали его историческое значеніе, такъ какъ въ 40-хъ и въ началѣ 50-хъ годовъ, въ это фальшивое и натянутое время, и такіе, еле замѣтные теперь, проблески были чрезвычайно рѣдки, а потому и драгоцѣнны. Какъ ни какъ, а въ этихъ почти жалкихъ произведеніяхъ нашего отечественнаго „Бюркеля" отразилась частичка русской поэзіи. Какъ

ни какъ, а сумѣлъ же Сверчковъ передать то милое, жалкое, приниженное, типично русское, что есть въ нашихъ сивкахъ, или то веселое бодрое, забавное опять таки, очень характерное, что есть въ нашихъ мелкихъ, но крѣпкихъ лошадкахъ. Сверчковъ нашелъ эту „русскую лошадку“, которая только мерещилась Орловскому и которую вовсе не понимали заѣзжіе, очень искусные иностранцы и ихъ ученики изъ русскихъ. Пожалуй, уже отъ Сверчкова „выучился русской лошадкѣ“ Петръ Соколовъ, а за нимъ всѣ послѣдующіе, кто брался за тѣ же сюжеты [1]),

Здѣсь можно было бы еще упомянуть о Поповѣ. Онъ также выступилъ еще до Перова и также скорѣе долженъ быть отнесенъ къ чистымъ реалистамъ, въ противуположность нашимъ доморощеннымъ паточнымъ Salonmaler'амъ, въ духѣ Зичи и Чернышева, и художникамъ-литераторамъ, выступившимъ въ 60-хъ годахъ. На свое несчастіе Поповъ имѣлъ въ самомъ же началѣ своей карьеры выдающійся успѣхъ въ вліятельныхъ кругахъ, и не успѣлъ онъ окрѣпнуть, какъ уже былъ отправленъ „для усовершенствованія“ въ чужіе края. Малоподготовленный, наивный онъ былъ тамъ, какъ и всѣ его предшественники, сейчасъ же сбитъ съ толку и вернулся оттуда, зараженный одною лишь модной приторностью лавочнаго французскаго и итальянскаго художества. Тѣ картины, которыя были написаны имъ до поѣздки: „Демьянова уха“, „Чаепитіе въ трактирѣ“ (у Солдатенкова), нѣсколько подстроенная, но все же живая сценка на „Нижегородской ярмаркѣ“—обнаруживаютъ въ немъ внимательнаго и довольно искуснаго художника. Пожалуй, еще недурно и то, что имъ сдѣлано тотчасъ же по возвращеніи, очевидно подъ яркимъ впечатлѣніемъ родныхъ мѣстностей и нравовъ (напр. его „Балаганы“ 1868 г.). Зато остальное: его сценки изъ итальянской жизни и нѣкоторые бонбоньерочные жанрики начала 70-хъ годовъ—достаточно свидѣтельствуютъ о полномъ его художественномъ извращеніи. Впрочемъ, вѣроятно, онъ самъ созналъ свое паденіе, такъ какъ съ 1873 г. совершенно пересталъ появляться передъ публикой.

Наконецъ, среди молодыхъ художниковъ, выступившихъ уже въ 60-хъ годахъ, нашлось двое, которые имѣли больше общаго съ этими чистыми реалистами, попросту, безъ академическихъ прикрасъ и назидательныхъ тенденцій, изображавшими жизнь, нежели со своими сверстниками. Одного изъ нихъ—Морозова прямо можно было бы принять за запоздалаго Венеціановца и, положительно, не смотря на то, что онъ жилъ въ эпоху самаго страстнаго протеста и даже былъ однимъ изъ 13-ти, покинувшихъ въ 1863 г. Академію, нельзя не видѣть его сродства съ флегматическими, нѣсколько туповатыми художниками 20-хъ и 30-хъ годовъ.

Морозовъ—вылитый Щедровскій: то-же хладнокровіе, то-же механическое, безстрастное списываніе и, зато, та-же точность, сообщающая его картинамъ значеніе отмѣнныхъ документовъ. Хоть сильно онѣ пообчищены и заполированы, но все-же правдивы и тѣмъ самымъ драгоцѣнны, если и не въ художественномъ отношеніи. Вслѣдствіе-ли этой изрядной точности или благодаря случайности, въ его безпритязательныхъ вещахъ иногда проглядываетъ даже какая-то поэзія. Правда, нѣкоторую прелесть придаетъ имъ ихъ отдаленность отъ насъ, ихъ уже нѣсколько „дѣдовскій“ характеръ („Выходъ изъ церкви“ и „Школа“ въ Третьяковской галлереѣ). Хотя это еще не много значитъ, но все-таки слѣдуетъ отмѣтить, что единственно на его скромненькой картинкѣ, въ которой, какъ въ темномъ зеркалѣ, отразились солнечный денекъ, лужайка, елочки и стари-

[1]) Слабымъ преемникомъ, какъ того, такъ и другого, съ примѣсью чего-то экзотичнаго, почерпнутаго отъ Верещагина, можно считать Каразина. Къ этой же группѣ художниковъ, спеціализировавшихся на охотахъ и лошадяхъ, принадлежитъ нѣмецкій художникъ Френцъ, переселившійся въ 1859 г. въ Россію—порядочный, но холодный и сухой рисовальщикъ.

чекъ, лежащій подъ деревомъ— отдыхаетъ глазъ въ томъ отдѣленіи Музея Александра III, гдѣ виситъ эта картинка и гдѣ собрано, къ сожалѣнію, не мало ужасныхъ произведеній любимцевъ нашей публики [1]).

Второй изъ числа реалистовъ 70 и 80 годовъ—Ковалевскій, сухой и безжизненный живописецъ, лишенный всякаго темперамента, представляется интереснымъ потому только, что и онъ рѣшался просто копировать природу въ такое время, когда это считалось унизительнымъ, когда казалось совершенно необходимымъ въ картинахъ или что нибудь разсказать или что-либо прочесть назидательное.

XXII.

Среди тѣхъ, которые перешли отъ добродушной безобидной насмѣшки Ѳедотова къ угрюмой бичующей проповѣди въ духѣ „прогрессивной" печати 60-хъ годовъ, на первомъ мѣстѣ стоитъ Перовъ, выступившій передъ петербургской публикой еще до академическаго скандала 1863 г., ровно 10 лѣтъ послѣ созданія „Кавалера", въ самый годъ выставки „Явленія Христа" Иванова—въ 1858 г.—Впрочемъ, эта первая его картина только отчасти задумана въ новомъ направленіи. Лишь ядовито подобранный сюжетъ (становой допрашиваетъ молодого парня, попавшагося въ воровствѣ; въ сосѣдней комнатѣ уже готовятся розги) обозначалъ принадлежность молодаго художника къ лагерю новыхъ русскихъ людей. Напротивъ того, типы чиновниковъ представлены почти безъ утрировки, а самый герой точно сошелъ съ какой нибудь патріотической картины Шебуева. Связь съ прежнимъ русскимъ искусствомъ еще не была порвана.—Слѣдующее произведеніе Перова, указывало пожалуй, еще опредѣленнѣе на эту связь, въ особенности на зависимость первыхъ опытовъ Перова отъ искусства Ѳедотова. „Сынъ дьячка" прямо могъ-бы служить въ pendant къ „Кавалеру", не только по сходству сюжетовъ (изображенъ писарь, сынъ дьячка, получившій первый чинъ), но и по исполненію — такъ мало въ этой картинѣ подчеркнутости, такъ много добродушія и сдержанности.

Но съ годами дѣло измѣнилось. Будучи человѣкомъ очень впечатлительнымъ и нервнымъ, Перовъ не могъ оставаться равнодушнымъ во время всеобщаго изступленія и въ его картинахъ стало отражаться то желчное озлобленіе, которое овладѣло передовымъ русскимъ обществомъ въ началѣ 60-хъ годовъ. Мало по малу, Перовъ совсѣмъ ушелъ отъ добродушныхъ назиданій Ѳедотова и ухватился за такой же карающій и мѣткій бичъ, какой былъ въ рукахъ у Курбэ. Картина, появившаяся въ годъ освобожденія крестьянъ, не имѣла и слѣда сентиментальности, но была дерзкой, вполнѣ „Базаровской", по рѣзкости, выходкой. „Проповѣдь въ селѣ" изображена въ окончательно мрачныхъ краскахъ. Нѣтъ ни малѣйшаго просвѣта. И священнослужители, и мужики, и помѣщики представлены въ такомъ непривлекательномъ видѣ, что, глядя на

---

[1]) Я говорю объ угловыхъ залахъ, выходящихъ на юговосточную сторону, гдѣ красуются полотна „академическаго" Верещагина, Литовченки, Сѣдова, младшаго Риццони, Галкина и т. п.

эту картину, зрителю остется только прійти въ отчаяніе. Не за что уцѣпиться, не на чемъ утѣшиться. Все въ Россіи, судя по этой картинѣ, оказывалось, совершенно такъ же, какъ въ романахъ Писемскаго, никуда не годнымъ, все зданіе русской культуры требовало ломки и переустройства. Священникъ изображенъ жалкимъ полуидіотомъ, шамкающимъ какую-то вялую банальщину на тему: „Нѣсть власть ниже отъ Бога". Самая власть представлена въ видѣ ожирѣвшаго заснувшаго на своемъ стулѣ помѣщика и его молоденькой развратной жены, перешептывающейся со своимъ селадономъ. Народъ состоитъ изъ совершенно тупыхъ или недоумѣвающихъ физіономій.

Въ 1862 г., какъ разъ въ самый тревожный для русской жизни годъ, Перовъ выставилъ двѣ картины, которыя по своей отчаянной рѣзкости могли бы вполнѣ выдержать сравненіе съ самыми мрачными обличительными сочиненіями русской направленской литературы того времени. Эти картины показались даже настолько дерзкими и неблагонадежными, что цензура распорядилась ихъ снять съ выставки. Особенно ядовитымъ характеромъ отличался знаменитый „Крестный ходъ на Пасху",—дѣйствительно, ужасающая картина деревенскихъ нравовъ. Процессія въ полномъ составѣ съ хоругвями и иконами только что побывала у цѣловальника и на славу тамъ угостилась. „Богомольцы", пьяные до послѣдней степени, вываливаютъ въ безпорядкѣ изъ кабака и принимаются шлепать, шатаясь и колыхаясь, по весенней слякоти. Попъ еле переступаетъ ногами и съ большимъ трудомъ слѣзаетъ со ступеней крыльца, дьяконъ съ кадиломъ оступился и грохнулся, на другихъ дѣйствіе вина сказывается еще ярче.

Ничего подобнаго въ русской живописи до тѣхъ поръ не было видано и даже въ наши дни эта темная, невзрачная картина производитъ очень сильное удручающее впечатлѣніе. Видно художникъ былъ вполнѣ захваченъ сюжетомъ, вполнѣ отдался задачѣ—представить современникамъ ужасающее по своей правдѣ отраженіе русской народной жизни. Если поставить рядомъ привлекательныя изображенія деревенскихъ нравовъ Грёза съ этой чудовищной по своему цинизму и отчаянію страницей, то сразу станетъ яснымъ какой тяжелый, мрачный путь прошло человѣчество въ эти 100 лѣтъ, съ того времени, когда Руссо, пользуясь еще всеобщимъ незнаніемъ народной жизни и самъ заблуждаясь, указывалъ на совершенно опредѣленный и осязательный идеалъ, на „добродѣтельную жизнь простодушныхъ поселянъ" — до 50-хъ годовъ XIX в., когда, на смѣну всѣмъ иллюзіямъ и утопіямъ, явилась мрачная во всемъ разочарованность и увѣренность въ томъ, что нужно начинать съ самаго начала. Высшіе слои общества развратны и дрянны, но и простой народъ не лучше и нуждается въ коренномъ исправленіи.

Самый опредѣленный, до крайности типичный нигилизмъ сказался въ этой картинѣ Перова и это должно сохранить за ней видное мѣсто, если не въ исторіи русскаго искусства, то въ исторіи русской культуры. Самъ Перовъ никогда болѣе не хваталъ такъ далеко. Даже вторая картина выставленная въ томъ же году, также съ сюжетомъ изъ жизни духовенства: „Чаепитіе на Мытищахъ", рядомъ съ „Крестнымъ ходомъ" можетъ показаться наивнымъ Даннгейзеровскимъ анекдотомъ [1]).

---

[1]) Жирный монахъ пьетъ со сладострастнымъ наслажденіемъ чай, сидя въ тихій ясный день подъ тѣнью густыхъ деревьевъ. Къ нему подошелъ старый калѣка-солдатъ съ мальчикомъ проводникомъ и тщетно проситъ у него милостыни. Въ этомъ же духѣ задумана одна изъ самыхъ характерныхъ картинъ Перова: „Монастырская Трапеза", начатая еще въ 1865 г., но оконченная позже. На ней изображено обжорство монастырской братіи за обѣденнымъ столомъ и, въ качествѣ яркаго назидательнаго контраста,—нѣсколько голодныхъ и жал-

Замѣчательно, что отъ Перова первое время *всѣ* были въ восторгѣ. Даже Академія, не раскусивъ сразу, что было враждебнаго для нея въ его картинахъ, отнеслась къ Перову до чрезвычайности милостиво. Мало того, она рѣшилась отправить его—ученика московской школы—своимъ пенсіонеромъ за границу. Старые профессора, не разобравъ въ чемъ дѣло, посмѣивались, глядя на „Сельскую проповѣдь„, съ тѣмъ-же благодушіемъ, съ какимъ они глядѣли на Ѳедотовскаго „Маіора". Они находили и эту картинку очень забавной, очень занимательной. Вѣдь только „скандалъ съ конкурентами" открылъ имъ глаза на настоящее положеніе вещей, только съ этого дня (тогда, когда прошло уже нѣсколько мѣсяцевъ съ отъѣзда Перова за границу), стало ясно для русскихъ художественныхъ аристарховъ, что они оплошали, что въ русскомъ художествѣ не все обстоитъ такъ благополучно, какъ прежде, что пора принять мѣры противъ „ужасной заразы, грозящей погибелью искусству". Къ счастію, пробужденіе ихъ явилось слишкомъ поздно, новое успѣло пустить глубокіе корни, и, несмотря на систематическую реакцію со стороны Академіи, несмотря на успѣхи вѣрныхъ сыновъ академической церкви—Верещагиныхъ, Семирадскихъ, Гуновъ и др., побѣда послѣ долголѣтней борьбы осталась все же на сторонѣ этого новаго.

Во время пребыванія Перова за границей яснѣе всего сказалось, какая пропасть лежала между нимъ и Ивановымъ, вѣрнѣе—между поколѣніями 50-хъ и 20-хъ годовъ. Русская жизнь въ дни Перова била такимъ ключомъ, она была такъ полна воодушевленія, она такъ захватывала всякаго маломальски живого человѣка, что, поживъ одно время этой жизнью, внѣ ея становилось тоскливо, пусто, неинтересно. Пылкій, впечатлительный Перовъ, какъ только удалился изъ той среды, которая питала его, почувствовалъ нестерпимую пустоту и тоску, и тотчасъ же сталъ стремиться назадъ на родину. Онъ не смогъ долго выдержать въ Парижѣ, гдѣ не зналъ, что ему дѣлать, потому что ничего не любилъ и „не понималъ" во французской жизни (какой шагъ впередъ въ сознаніи русскаго художника—это убѣжденіе, что безъ внутренняго, интимнаго пониманія художественное творчество не мыслимо!), и задолго до срока вернулся въ Россію, гдѣ съ лихорадочной жаждой, полный плановъ и намѣреній, принялся снова за изученіе русскихъ нравовъ.

Но за эти 3 года многое успѣло измѣниться. Буря, бывшая въ самомъ разгарѣ, когда онъ уѣзжалъ, теперь утихала. Того воодушевленнаго бодраго настроенія, онъ теперь уже не засталъ. Реакція во внутренней политикѣ и въ общественномъ мнѣніи была въ полномъ ходу. Тургеневъ еще въ 1862 г. успѣлъ сказать первое расхолаживающее слово въ „Отцахъ и дѣтяхъ", Достоевскій, Страховъ и славянофилы убѣдительно осуждали „западныя" увлеченія, указывали на суетность и безпочвенность ихъ, высшее сословіе почувствовало на себѣ, въ первые же годы, тяжелыя послѣдствія отмѣны крѣпостного права и съ гораздо меньшимъ сочувствіемъ относилось къ дальнѣйшей ломкѣ прежняго строя, толпа, заразившаяся было общей горячкой и послѣдовавшая за самыми рѣзкими реформаторами, прислушивалась теперь къ внушеніямъ Каткова, пятилась назадъ и, мало по малу, превращалась въ злѣйшаго врага тѣхъ, за которыми только что шла. Все русское общество, за исключеніемъ нѣкоторой части молодежи, слишкомъ устало отъ многолѣтней тревоги. Оно было слишкомъ во многомъ разочаровано, чтобъ продолжать вѣрить утопіямъ. Передовая партія, стѣсненная до

кихъ нищихъ, валяющихся на полу Трапезной. Въ дверь входитъ благодѣтельница монастыря—толстая, огромная барыня подъ ручку со своимъ мужемъ, чиновнымъ, но дряхлымъ и придурковатымъ старцемъ.



В. Перовъ. Пріѣздъ гувернантки въ купеческое семейство.

послѣдней степени цензурными и полицейскими условіями, занялась узкой, вздорной и скучной, чисто личной полемикой съ противниками и, по милости этого, мало по малу, утрачивала всякій престижъ. На смѣну нигилизму наступало царство „благоразумнаго чиннаго либерализма".

Близко стоявшее къ жизни творчество Перова должно было отразить эту перемѣну. За исключеніемъ „Трапезы" и двухъ другихъ картинъ, написанныхъ имъ вскорѣ по возвращеніи изъ Парижа: „Пріѣзда гувернантки" въ ужасное купецкое семейство и „Тройки" (бѣдные ребятишки, везутъ тяжелую кадку въ гору) — всѣ остальныя картины Перова были теперь болѣе грустнаго, нежели обличительнаго характера [1]), и исполнены тихой скорби за „бѣдное человѣчество". Въ этотъ періодъ написаны имъ: „Рисовальный учитель"— старичекъ, вѣроятно, ученикъ еще Егоровской Академіи, мнившій себя нѣкогда „русскимъ Гвидомъ", а теперь принужденный давать скучные уроки богатымъ и дерзкимъ шалунамъ;—„Похороны въ деревнѣ", вольная и очень трогательная иллюстрація къ Некрасовскимъ стихамъ; несчастная только что вытащенная изъ воды „Утопленница", которую сторожитъ на плотинѣ равнодушный городовой;— бѣдняки, ожидающіе въ страшную мятель „Очереди у бассейна"; одинокій „Бобыль", услаждающій свою тоску пивомъ и унылымъ бряцаніемъ гитары. Въ эти же годы принялся Перовъ за портреты, которыхъ онъ сдѣлалъ большое количество, если и непріятныхъ въ живописномъ отношеніи, то все же очень значительныхъ, очень умныхъ, сосредоточенныхъ и толковыхъ.

[1]) Этой перемѣнѣ въ творчествѣ Перова способствовало отчасти тяжкое горе, постигшее его:—смерть жены и дѣтей.

Въ самомъ концѣ 60-хъ и въ началѣ 70-хъ годовъ можно отмѣтить новый переворотъ въ творчествѣ Перова, находившійся опять таки въ связи съ общественнымъ настроеніемъ. Неудача начинаній 60-хъ годовъ повела къ разочарованности, а отъ нея къ цинизму, къ смѣшку, къ издѣвательству. Въ то же время послѣ долгаго, напрасно прошедшаго, какъ казалось, напряженія, послѣ серьезнаго и вдумчиваго отношенія къ жизни, явилась на смѣну безпечность, питаемая дошедшимъ до крайнихъ предѣловъ позитивизмомъ. Какъ въ политикѣ замѣтно было возвращеніе къ Николаевскимъ временамъ, такъ и въ искусствѣ почувствовалось желаніе вернуться къ безобидному веселенькому искусству 40-хъ годовъ. Въ глубокомысленномъ Перовѣ — странно сказать— возродились въ 70-хъ годахъ Чернышевъ и Штернбергъ. [1])

Въ это время созданы имъ знаменитыя, пользовавшіяся когда то невѣроятнымъ фаворомъ, картины: „Охотники на привалѣ" и „Рыболовъ". Въ нихъ Перовъ окончательно отказался отъ указки и гражданскихъ слезъ, но, вмѣсто того, чтобы заняться простой дѣйствительностью, простой *живописью*, онъ все же остался на чисто литературной почвѣ и принялся смѣшить зрителей пустяшными разсказиками. Странное дѣло, въ этихъ вещахъ замѣтно изученіе всего ненужнаго, вздорнаго и пошлаго въ жизни, и совсѣмъ нѣтъ самой жизни, смысла и сути жизни. Къ чему эти большущія полотна, изображающіе глупѣйшія сценки, любоваться которыми можно въ каждомъ паноптикумѣ; къ чему эта насмѣшка, тяжелая, аляповатая, надъ чѣмъ-то, совсѣмъ неинтереснымъ, къ чему потраченъ такой трудъ на такіе пустяки? Впрочемъ, подъ всѣмъ этимъ крылось недоразумѣніе. Перова начинало сбивать и путать что-то новое (какаято новая художественная идея), назрѣвавшее вокругъ него и находившее въ немъ неясный, но весьма сочувственный откликъ. Къ сожалѣнію, Перовъ былъ тогда уже человѣкомъ далеко не первой молодости, онъ далеко не былъ настолько чутокъ, чтобъ вникнуть въ это, тогда еле зачинавшееся, новое. Перовъ, въ молодости до крайности прямолинейный и бодрый, теперь же усталый и *отсталый*, не сумѣлъ встать во главѣ новаго теченія, но затерялся въ рядахъ компромиссныхъ художниковъ, явившихся на смѣну бойцамъ 60-хъ годовъ. Онъ такъ и не узналъ, что истинная область пластическаго искусства лежитъ внѣ литературныхъ пріемовъ, что живописная *красота* сама по себѣ достаточна, чтобъ составить содержаніе картинъ, что пристегнутый разсказикъ только вредитъ ея истинно художественному значенію. Но это его невѣдѣніе уже потому простительно, что и всѣ товарищи и друзья его такъ-же относились къ живописи: и они такъ-же забыли, что таинственный смыслъ *прекраснаго* безконечно значительнѣе всякой „занимательности". Впрочемъ, посмѣиваясь, они все еще высказывали хоть кое какое отношеніе къ жизни, продолжали хоть какъ-нибудь служить житейской и соціальной этикѣ. Насмѣшка ихъ, какъ и многихъ беллетристовъ этого переходнаго времени была, послѣднимъ безвреднымъ, слабѣющимъ на разсвѣтѣ заревомъ того грандіознаго пожара, который горѣлъ въ дни ихъ юности. Но отъ этой насмѣшки недалеко было до ничтожнаго пошлаго „Буренинскаго" хихиканья, [2]) которое въ 70-хъ и 80-хъ годахъ почти вполнѣ замѣнило прежній свистъ и гоготаніе, прежнее бѣшенство и неистовство.

Недоразумѣніе, заставившее Перова сбиться съ пути, имѣло болѣе глубокія причины. Перовъ, навѣрное, думалъ, что бросивъ проповѣдь и ухватив-

---

[1]) Предвѣстникомъ этой перемѣны можно уже считать его нелѣпую картину (1868) „Поѣздъ", на которой изображены нѣсколько крестьянъ, со смѣхотворными ужимками выражающихъ свое изумленіе передъ никогда невиданнымъ локомотивомъ.

[2]) Въ живописи типичнымъ представителемъ этого фазиса можетъ считаться Владиміръ Маковскій, но о немъ дальше.



В. Перовъ: Похороны въ деревнѣ.

шись за анекдотецъ, онъ сталъ служить „чистому“ искусству. Тогда, какъ разъ, еще очень неясно, снова почувствовалась необходимость въ этомъ, долго охаянномъ, чистомъ искусствѣ. И любопытнѣе всего то, что тѣ, которые считали себя жрецами чистаго искусства—академики,—поддержали Перова въ этой фатальной ошибкѣ и наградили его самымъ восторженнымъ одобреніемъ. Въ томъ равнодушіи къ общественнымъ вопросамъ, которое наступило въ Перовѣ послѣ долголѣтней бури, они видѣли столь милое для ихъ изсушенныхъ сердецъ успокоеніе. Ободряемый и поощряемый ими, Перовъ черезъ немного лѣтъ самъ превратился въ тоскливаго академическаго историка и создалъ свои совсѣмъ брюлловскія картины: „Пугачева“ и „Никиту“.

Впрочемъ, изъ нѣкоторыхъ картинъ послѣдняго десятилѣтія Перова явствуетъ, что онъ, не только *сбился* съ прежняго пути, но, что въ то-же время онъ *искалъ новаго* пути—болѣе свѣтлаго, болѣе художественнаго. Это видно въ „Птицеловѣ“ 1870 г. и въ особенности въ „Разгрузкѣ извести“ 1875 г., а также въ многочисленныхъ этюдахъ съ натуры, иногда очень большого размѣра, въ которыхъ нѣтъ и слѣда разсказа и насмѣшки. Эти картины рисуютъ по просту дѣйствительность. Въ нихъ Перовъ задавался чисто живописными задачами. Успѣхъ „Птицелова“ объясняется тѣмъ, что любителямъ до разсказовъ удалось таки (съ натяжкой, положимъ) вычитать изъ этой картины цѣлый литературный очеркъ и даже кое какое обличеніе по адресу „тѣхъ жалкихъ натуръ, старыхъ дворецкихъ, наслѣдія крѣпостничества, которые въ праздности проводятъ остатокъ своей холопской жизни“. Зато „Разгрузка извести“ потерпѣла полное фіаско, и, въ особенности, недоумѣвали товарищи художники, члены передвижныхъ выставокъ. Эта „молчаливая“ картина озадачила ихъ и, въ недоумѣніи, они рѣшили ее вовсе не называть картиной, а окрестить болѣе или менѣе презрительнымъ въ то время названіемъ: этюда. Это несочувствіе пріятелей къ

новому пути, котораго искалъ Перовъ окончательно спутало его и послужило ему поводомъ выйти изъ Товарищества [1]).



В. Перовъ: Портретъ Островскаго.

Однако, сказать теперь, что изъ всѣхъ картинъ Перова эти простыя изображенія дѣйствительности были бы самыми близкими и пріятными для насъ— невозможно. Если въ нихъ и есть вполнѣ современное, чисто-живописное намѣреніе, то современныхъ результатовъ нѣтъ и слѣда. Намѣреніе не приведено въ исполненіе, задача не разрѣшена. По техникѣ эти картины не подымаются выше обыкновенной, тосклиовой, нудной живописи Перова. Онѣ заслуживаютъ серьёзнаго уваженія, какъ первыя вѣхи ва новомъ, истинно художественномъ пути, который раскрылся для русскаго искусства, но, взятыя сами по себѣ, какъ художественныя произведенія, онѣ ничего отраднаго не представляютъ.—Напротивъ того, для насъ теперь картины Перова перваго періода гораздо пріятнѣе. Несмотря на весь нашъ протестъ противъ „содержательнаго“ и „идейнаго“ (въ пониманіи 60-хъ годовъ) искусства, Перовъ первыхъ лѣтъ остается и до сихъ поръ очень крупнымъ и, какъ оно ни странно, даже симпатичнымъ мастеромъ. Но это только доказываетъ, что мы относимся къ нему не какъ къ живописцу и художнику, а какъ къ очень интересному и умному наблюдателю, къ очень значительному и глубокому человѣку, превосходно отразившему, въ собранныхъ имъ съ большимъ тщаніемъ „документахъ“, взгляды и интересы, волновавшіе нашихъ отцовъ,—нравы и типы окружавшей его жизни. Слѣдуетъ отдать справедливость, что такую интенсивность въ характеристикахъ, какая имѣется въ его первыхъ картинахъ, можно найти только въ произведеніяхъ англійскихъ прерафаелитовъ: у Мадокса, у Гольманъ Гонта, у Миллэса. Онъ умѣлъ заинтересовать не только одними лицами, но и фигурой, и въ особенности жестами. Съ какой рѣдкой тонкостью нарисованъ напримѣръ въ „Пріѣздѣ гувернантки“ жестъ самой пріѣзжей, робко вынимающей изъ кармана рекомендательное письмо къ грубому Титъ-Титычу! Его картины приковываютъ зрителя своей серьезностью, заставляютъ его *прочесть себя* отъ начала до конца и зритель отходитъ отъ нихъ,

[1]) „Разгрузка извести“ носитъ явныя слѣды чисто живописныхъ намѣреній Перова. Въ „Птицеловѣ“ есть, все же, что то Кнаусовское: въ типахъ, въ вылощенномъ, невѣроятномъ пейзажѣ, въ дюссельдорфской приглаженности и подстроенности композиціи. Въ „Разгрузкѣ извести“ уже ничего подобнаго нѣтъ—это простой снимокъ съ натуры, сдѣланный человѣкомъ, пораженнымъ эффектной картиной дѣйствительности.

получивъ своеобразное наслажденіе, похожее на то, которое получается по прочтеніи мѣткаго и тонкаго психологическаго анализа—наслажденіе, въ сущности, не художественнаго порядка.

Наоборотъ, въ живописномъ отношеніи, въ смыслѣ красоты красокъ, построенія линій и письма, эти любопытные человѣческіе документы ничего ровно не даютъ. Въ нихъ во всѣхъ тотъ-же тугой, трудный рисунокъ, та-же тяжелая мучительная живопись, тотъ-же тусклый, мертвый тонъ. Наконецъ, и въ ихъ заданіи нѣтъ никакой поэзіи. Тенденція замѣняетъ мысль, сентиментальность—чувство, ограниченная нравственная проповѣдь—свободный полетъ фантазіи. Перовъ не былъ культурнымъ, въ европейскомъ смыслѣ, художникомъ; западное искусство, пребываніе въ Парижѣ (какъ разъ въ эпоху первыхъ сраженій импрессіонистовъ) не помогло ему вырваться на вольный путь, на свѣжій воздухъ. Въ дни юности учителя его—Ступины, Мокрицкіе, Зарянки и Скотти не смогли научить какому либо совершенству ремесла, еще менѣе могли они раскрыть какіе либо горизонты. Въ зрѣломъ возрастѣ онъ подпалъ цѣликомъ подъ вліяніе наивнаго грубоватаго русскаго общества 60-хъ годовъ. Полъ жизни красота оставалась для него пустымъ звукомъ, потому не мудрено, что въ старости онъ, къ ужасу, принялъ за красоту поблекшую мишуру брюлловскаго академизма.

XXIII.

Перовъ самая яркая и типичная личность въ русской живописи 60-хъ и 70-хъ годовъ, но одновременно съ нимъ, отчасти подъ его вліяніемъ, отчасти, въ качествѣ самостоятельныхъ продолжателей Ѳедотовскаго искусства, отчасти наконецъ, подъ вліяніемъ западныхъ вѣяній, работало еще не мало художниковъ. Меньшинство среди тѣхъ, кто занялся теперь дѣйствительностью были тѣми чистыми реалистами, о которыхъ мы уже упоминали—слѣдовательно скорѣе наслѣдниками Венеціанова,—изображавшими жизнь по просту и безъ мудрствованія. Эти художники должны быть для насъ особенно интересными въ виду того, что они являются тѣми звеньями, которыя связываютъ творчество Венеціанова съ реальной школой нашего времени, но они, какъ разъ, прошли для своихъ современниковъ почти незамѣченными. Большинство-же реалистовъ 60-хъ годовъ перенесло чисто-литературные пріемы въ живопись, принялось въ картинахъ, изображающихъ дѣйствительность, разсказывать, учить и смѣшить. Кто былъ постарше, тѣ пѣли на разные лады грустную Некрасовскую пѣсенку, кто помоложе, тѣ сочиняли разудало-ядовитые куплеты на злобы дня. Несмотря на то, что Стасовъ считалъ каждаго изъ этихъ художниковъ за имѣющаго огромное значеніе, въ исторіи живописи можно говорить о большинствѣ изъ нихъ только мимоходомъ.

Первымъ—еще до Перовскаго „Станового“ выступилъ Шильдеръ со своей грустной сценкой, изображающей бѣдную дѣвушку, которую уговариваетъ старая сводня отдаться за деньги разврату. Это произведеніе любопытно въ двоякомъ отношеніи: какъ первая послѣ Ѳедотова картина съ сюжетомъ, взятымъ изъ печальной дѣйствительности, а также, какъ первая вещь русскаго художника, пріобрѣтенная Третьяковымъ. Въ художественномъ отношеніи, впрочемъ, она не представляетъ никакого интереса.

На выставкѣ 1860 г. вокругъ „Сына дьячка“ Перова многое еще улыба-

лось сладенькой, розовой улыбкой 40-хъ годовъ (улыбались татары на „Ярмаркѣ“ Попова, дивчата на „Гаданіи“ И. Соколова и на „Хороводѣ“ Трутовскаго), но тутъ же имѣлось не мало вещей „передового направленія“. Сердце Стасова и ему подобныхъ радовалось, глядя на мрачнаго „Знахаря“ Мясоѣдова, на грустно-чувствительную сцену „Пасха нищаго“ Якобія, на „Трехъ мужиковъ“ Петрова—первый проблескъ въ живописи грубаго народничества въ духѣ Глѣба Успенскаго. Но наибольшій успѣхъ, послѣ Петровской картины, имѣла въ публикѣ картина вскорѣ послѣ того спившагося и погибшаго, нынѣ совершенно забытаго художника—Адріана Волкова: „Прерванное обрученіе“.

Намъ теперь трудно причислить это произведеніе къ типичнымъ явленіямъ 60-хъ годовъ, такъ какъ мелодраматическое построеніе ея, невозможно розовыя краски и слащавые типы — все въ ней указываетъ скорѣе на зависимость Волкова отъ школы Штернберга и Чернышева, нежели на вліяніе того смѣлаго и правдиваго искусства, которое стало тогда заявлять свои права на существованіе. Однако, въ то время и самые передовые смотрѣли на эту картину какъ на *свою* вещь, — такъ мало обращалось вниманія на видъ картинъ, на ихъ внѣшность, до того всѣ были заняты тѣмъ, что *подразумѣвалось*. Положимъ, и внутренній смыслъ Волковской картины не представляетъ изъ себя ровно ничего значительнаго и даже является простымъ заимствованьемъ самаго ординарнаго бульварнаго романа, но въ то время на это не смотрѣли строго, если только художникъ могъ доказать, что и онъ „возмущенъ“, что и онъ готовъ „учить“. Въ „Прерванномъ обрученіи“ изображены люди зажиточнаго класса, собравшіеся на семейное торжество, и жертва одного изъ этихъ людей — бѣдная, обольщенная женихомъ, дѣвушка, вторгающаяся, посреди всеобщаго ликованія, со своимъ горемъ, со своей нуждой. Этого было вполнѣ достаточно: тутъ было и желанное обличеніе, брошенное въ лицо имущимъ, тутъ и трогательное слово защиты за униженныхъ и оскорбленныхъ.

Въ этомъ же духѣ написана и другая знаменитая картина того времени, явившаяся три года спустя послѣ Волковскаго „Обрученія“: „Неравный бракъ“ Пукирева, художника, также очень скоро затѣмъ сошедшаго со сцены. Впрочемъ, вообще тенденціозная иллюстрація жизни высшихъ сословій уже изъ цензурныхъ соображеній только и допускалась въ видѣ такихъ, такъ сказать, „частныхъ“ анекдотовъ. Нельзя же было прямо изобразить генерала, занятаго полученіемъ взятокъ или пирующаго въ дебоширской компаніи, но можно было изобразить того же отвратительнаго генерала, разбогатѣвшаго и истощеннаго развратомъ, въ ту минуту, когда онъ сочетается бракомъ съ прекрасной, но несчастной дѣвушкой, сердце которой уже принадлежитъ „честному и независимому, а потому и бѣдному“ молодому человѣку. Это было частнымъ семейнымъ дѣломъ „генерала“ и вовсе не касалось его общественнаго положенія. Художникамъ оставалось изобразить „генерала“ нарочито уродливымъ и отвратительнымъ, и предоставить затѣмъ зрителямъ считывать съ его подлыхъ глазъ, съ его кривой ужимки рта и съ его надменно вытянутой осанки всю мерзость его и догадываться, на что вообще такой человѣкъ способенъ. Расчетъ былъ совершенно вѣрный. Публика, наловчившаяся въ тѣ времена все понимать съ полуслова—считывала самыя замысловатыя вещи съ картинъ и оставалась за то несказанно благодарной художникамъ. Насъ теперь приторно сладкая картина Пукирева, равно какъ и „Обрученіе“ Волкова, врядъ ли можетъ трогать. Она только любопытна по своей безмѣрной наивности и подстроенности.

1861 годъ былъ особенно обиленъ произведеніями новаго направленія. Перовъ выставилъ тогда свою „Проповѣдь“ и вокругъ нея сгруппировалось порядочное количество картинъ съ „содержаніемъ“. Наиболѣе яркой, опредѣленной и протестующей среди нихъ—была картина Якобія „Привалъ арестантовъ“, указывавшая на одну изъ самыхъ мрачныхъ сторонъ русской администраціи.

Какъ нѣкоторыя картины Петрова, такъ и эта вещь до сихъ поръ не утратила своей значительности, несмотря на то (а можетъ быть именно потому), что тенденціозность ея ничѣмъ не прикрыта, что она окончательно типична для своего времени, что въ ней нѣтъ никакихъ компромиссовъ и что она полна нѣкоторой, положимъ для насъ и чуждой, страстности. Однако, искать искусства и въ ней нечего. Единственно художественный моментъ въ ней— настроеніе тоскливаго и дождливаго осенняго дня,—представленъ менѣе чѣмъ удовлетворительно. Все остальное интересно по придуманнымъ эпизодамъ и типамъ, въ особенности же по ясно-выраженному намѣренію автора растрогать и возмутить зрителей, но оно такъ немощно нарисовано, такъ плохо писано, что, собственно, какъ художественное произведеніе, картина Якобія совершенно безотрадна. Ея жесткая и робкая живопись, а также неудавшійся свинцовый тонъ, на столько теперь отталкиваютъ, что для правильной оцѣнки этой вещи въ историческомъ отношеніи нужно (какъ и относительно большинства картинъ Перова) сначала преодолѣть это непріязненное чувство и употребить извѣстное усиліе, чтобы прочесть эту мелодраматическую, но до крайности характерную страничку времени.

Только что, въ пути, подъ открытымъ небомъ, на большой дорогѣ, въ ненастный, безобразный осенній день умеръ одинъ изъ слѣдовавшихъ въ Сибирь каторжниковъ — очевидно кто-нибудь изъ интеллигенціи, не перенесшій всѣхъ пытокъ безконечнаго пути. Его тутъ же сейчасъ и бросятъ на дорогѣ, подъ дождемъ. Однако, предварительно жандармскій офицеръ—чудовище, съ огромными, николаевскими усами и свирѣпымъ лицомъ, констатируетъ смерть, чтобъ затѣмъ со спокойной совѣстью бросить трупъ среди дороги. Для усиленія драматизма, вставлена одна подробность, отличающаяся уже чрезмѣрнымъ безвкусіемъ: подъ телѣгу, на которой лежитъ покойникъ, прокрался одинъ изъ ссыльныхъ, старающійся содрать кольцо со свѣсившейся руки мертвеца.—У верстового столба сидятъ нѣсколько женщинъ, вѣроятно, добровольно послѣдовавшихъ за тѣмъ, кто только что умеръ, и брошенъ теперь на произволъ судьбы, вдали отъ родины. Остальнымъ арестантамъ уже велѣно, послѣ короткой передышки, длившейся, пока продолжалась агонія несчастнаго, двинуться дальше. Они уходятъ компактной мрачной массой, увязая въ лужахъ и звѣня цѣпями.—Эта картина имѣла огромный успѣхъ и имя Якобія стало вдругъ всѣмъ извѣстно. Однако, ему не удалось оправдать тѣхъ надеждъ, которыя были тогда возложены на него всей передовой партіей. Отправленный на казенный счетъ за границу (вѣдь это происходило еще до 1863 г.)—онъ, подобно столь многимъ другимъ, сбился тамъ съ пути. Не Курбэ, не Милле и не Манэ, какъ слѣдовало бы ожидать, тронули его въ Парижѣ, но мелкіе, салонные жанристы и иллюстраторы историческихъ анекдотовъ въ родѣ Роберъ-Флёри, Мюллера и Конта. Имъ то Якобій, не обладавшій и сотой долею ихъ мастерства, сталъ слѣпо подражать, и, вернувшись затѣмъ въ Россію, онъ, вполнѣ послѣдовательно, зачислился въ полки эпигоновъ исторической живописи. Это тѣмъ болѣе грустно, что онъ не обладалъ и каплей историческаго прозрѣнія и, вдобавокъ, былъ чрезвычайно немощнымъ техникомъ, не умѣвшимъ прикрыть свою пустоту и ложь тѣмъ напускнымъ

блескомъ, которымъ владѣли Семирадскій и К. Маковскій. Вѣроятно, сознавая это, онъ особенно ухитрялся въ подборѣ пикантныхъ сюжетцевъ, заимствованныхъ изъ устарѣлыхъ историческихъ романовъ.

Въ 1861-же году выступилъ Корзухинъ со своимъ „Возвращеніемъ пьянаго отца семейства", послужившимъ прототипомъ сотнямъ такихъ же картинъ, встрѣчавшихся затѣмъ въ теченіе послѣднихъ 30 лѣтъ на нашихъ выставкахъ. Здѣсь была представлена сцена изъ темнаго, невѣжественнаго и звѣрскаго быта народа, представлена съ безцеремонной грубостью, но и не безъ силы. И Корзухинъ больше никогда не подымался на ту же высоту и не достигалъ той же ясности и отчетливости выраженія, той же простоты драмы. Всѣ его послѣдующія произведенія, изъ которыхъ нѣкоторыя были несравненно сложнѣе по композиціи („У исповѣди", „Отъѣздъ купчихи изъ монастырской гостиницы") страдали не только нудностью и немощью техники, общими недостатками всей школы, но и неопредѣленностью намѣренія. Кончилъ онъ, какъ Перовъ, взявшись вдругъ за историческія темы, которыя ему были такъ же по плечу, какъ и автору „Чаепитія на Мытищахъ".

Все въ томъ же 1861 г. появилось и „Сватовство къ дочери портного" Петрова, картина съ большой претензіей на юморъ, рисующая жалкіе интересы мелкой мѣщанской среды, а также: „Поздравленіе молодыхъ" (вѣроятно съ легкой руки Ѳедотова, въ это время замѣчается удивительная наклонность къ свадебнымъ сюжетамъ) Мясоѣдова, очень сахарная по краскамъ и совсѣмъ жалкая по характеристикѣ вещь. Но Мясоѣдовъ прославился не этой картиной, красующейся, какъ и многое другое, что похуже, въ Музеѣ Александра III. Онъ сыгралъ впослѣдствіи очень видную роль въ исторіи нашей живописи, какъ главный зачинщикъ и организаторъ „Передвижныхъ Выставокъ", а также и какъ художникъ, написавшій два наиболѣе прогремѣвшихъ когда-то въ передвижническомъ станѣ произведенія: „Земство обѣдаетъ" и „Чтеніе манифеста 19-го февраля". Послѣдняя изъ этихъ картинъ, впрочемъ, и до сихъ поръ сохранила нѣкоторую прелесть, такъ какъ она рисуетъ, довольно правдиво и просто, типичную сценку многозначительнаго и великаго момента въ русской исторіи. Нѣкоторая символическая подстроенность сказалась въ ней только въ томъ, что читаетъ манифестъ маленькій мальчуганъ—юная просвѣтленная Россія, а слушаютъ, проникновенно и умиленно, представители прежняго строя—недавніе рабы, темные невѣжественные старики. Зато „Земство обѣдаетъ" появившаяся на выставкѣ 1872 г., можетъ прямо служить образчикомъ фальшиваго „передвижническаго стиля". Изображенъ перерывъ въ засѣданіи земства среди жаркаго лѣтняго дня. „Интеллигентные" и богатые члены собранія (ихъ не видно, *но всѣмъ это должно быть понятно*) удобно расположились въ просторной залѣ Присутственныхъ мѣстъ, и тамъ теперь обильно закусываютъ и выпиваютъ; ихъ же товарищи—сѣрые мужички, вынуждены оставаться на пыльной улицѣ, гдѣ они скромно и безропотно въ приниженномъ молчаніи жуютъ привезенныя съ собой краюхи.—Три свои картины Мясоѣдовъ посвятилъ изображеніямъ темнаго народнаго изувѣрства, представивъ, послѣ своего „Знахаря", „Деревенскія заклинанія" и сектантское „Самосжиганіе". Любопытно, что въ послѣднее время онъ вернулся къ тому, изъ чего вышелъ: къ сахарному и розовому дилетантизму. Видно и ему, какъ многимъ другимъ, захотѣлось отказаться отъ обязательныхъ лаптей и отъ указки, но въ результатѣ получилось нѣчто весьма неудачное. Его произведенія за послѣднія 20 лѣтъ не имѣли, правда, того общественнаго и „содержательнаго" характера, какъ прежде, однако въ нихъ это замѣнено не живописнымъ совершенствомъ, а какой-то, à la Calame, олеографичностью и приторной сентиментальностью.

Въ 1862 году выступилъ Журавлевъ, избравшій своей спеціальностью „темное царство" Островскаго: безжалостныхъ кредиторовъ, описывающихъ имущество вдовъ, безсердечныхъ папенекъ, выдающихъ на силу дочерей замужъ, безпечныхъ сынковъ, пирующихъ на только что полученное наслѣдство. Картины Журавлева перваго періода обнаруживаютъ знаніе изображенной среды, даютъ довольно яркія характеристики, рисуютъ любопытные типы и обычаи и потому должны остаться весьма куріозными и даже драгоцѣнными документами самыхъ характерныхъ явленій русской жизни. Но впослѣдствіи и онъ сильно опустился и дошелъ до такого безвкусія, какъ его „Дѣвичникъ въ банѣ", единственный „Nu" всего направленія.

Въ 1862 году выступилъ также Соломаткинъ. Его „Городовые-Христославы", очень грубая и нелѣпая вещь, приводила Стасова въ восторгъ. Соломаткинъ, впрочемъ, ничего больше замѣчательнаго не произвелъ и скоро совсѣмъ куда-то исчезъ—явленіе очень часто повторяющееся въ исторіи русскаго художества. Тогда же появился Кошелевъ, изобразившій отвратительную сцену изъ мелко чиновничьяго быта—„20-ое число": несчастную молоденькую женщину, сидящую въ грустномъ раздумьи рядомъ со своимъ пьянымъ мужемъ, только что вернувшимся съ пустымъ кошелькомъ домой и теперь высыпающимся, нахально растянувшись на диванѣ. Кошелевъ, впослѣдствіи, рядомъ съ такими-же бытовыми, иногда сентиментальными, иногда пошловато-смѣшливыми картинами, принялся за монументальную религіозную живопись, но, если можно еще отмѣтить въ жанровыхъ его картинахъ кое какую наблюдательность, то въ этихъ огромныхъ полотнахъ, украшающихъ нѣкоторые наши соборы, онъ такъ близко подошелъ къ подслащенному стилю академическаго Верещагина, даже ко всѣмъ промахамъ его въ рисункѣ и въ краскахъ, что отличить ихъ другъ отъ друга иногда очень трудно.

1863 годъ выдвинулъ одного Пукирева съ его „Неравнымъ бракомъ". Въ 1864 появилась потѣшная, слабенько исполненная, но довольно характерная, картинка опять-таки изъ мелко чиновничьяго быта: „Проводы начальника" вскорѣ затѣмъ скончавшагося Юшанова, а также первыя произведенія Прянишникова и Максимова. Впрочемъ, Прянишниковъ вполнѣ проявилъ себя лишь въ слѣдующемъ году, а Максимовъ гораздо позже — черезъ цѣлыхъ 10 лѣтъ.

Развитіе Прянишникова шло параллельно съ общимъ движеніемъ русскаго искусства. Его подвижной характеръ и острый умъ не позволяли ему застревать на чемъ-либо одномъ и такимъ образомъ онъ три раза мѣнялъ, не только свою технику, но и самое свое отношеніе къ дѣлу, каждый разъ, впрочемъ, какъ-то наивно, прямолинейно и вполнѣ убѣжденно. Въ 60-хъ годахъ онъ писалъ совершенно то-же самое, что писалъ тогда Перовъ. Въ 70-хъ и началѣ 80-хъ то, чѣмъ прославился въ особенности Вл. Маковскій. Въ послѣдніе годы своей жизни онъ отказался и отъ обличенія, и отъ смѣшка, и принялся по-просту рисовать сцены изъ народной жизни. Къ первому періоду его относится „Гостиный Дворъ" — еще одна страничка изъ темнаго купеческаго царства, по духу тождественная, почти одновременно съ ней появившемуся „Пріѣзду гувернантки" Перова. „Гостиный дворъ" Прянишникова принадлежитъ къ самымъ характернымъ произведеніямъ русской живописи 60-хъ годовъ. Изображены тузы Московскихъ рядовъ, въ великолѣпныхъ шубахъ, усѣвшіеся дружнымъ кружкомъ у своихъ лавокъ. Они заняты глупымъ и гнуснымъ издѣвательствомъ надъ какимъ-то жалкимъ старичишкой, отставнымъ чиновникомъ, ломающимся и пляшущимъ въ угоду своимъ благодѣтелямъ.



Прянишниковъ: Спасовъ день.

Типична для второго фазиса дѣятельности Прянишникова картинка появившаяся годъ спустя послѣ выставки извѣстной картины Вл. Маковскаго „Въ четыре руки“. Аналогичная сценка Прянишникова изображаетъ вовсе не смѣшной и никому ненужный анекдотъ: какого-то грубаго и глупаго молодого человѣка, поющаго, подъ самое ухо смущенной и недовольной барышни, пошлѣйшіе куплеты. По техникѣ, эта вещь Прянишникова и тому подобныя не имѣютъ ничего общаго съ тѣмъ сосредоточеннымъ вниманіемъ, съ которымъ былъ написанъ „Гостиный дворъ“, но исполнены въ той же хлёсткой, бойкой манерѣ, которой такъ любитъ щеголять Владиміръ Маковскій.

Наконецъ, когда въ художественномъ мірѣ почувствовалось утомленіе отъ всѣхъ этихъ разсказиковъ, водевилей, сценокъ, ужимокъ и гримасъ, когда въ концѣ 80-хъ годовъ съ полной очевидностью обозначился поворотъ отъ всей этой искусственности и натяжки къ живой, милой и простой правдѣ, тогда Прянишниковъ оказался однимъ изъ первыхъ, кто пошелъ новой—въ сущности старой Венеціановской, лишь совершенно забытой—дорогой. Въ своемъ „Крестномъ ходѣ на сѣверѣ“, въ своемъ „Спасовомъ днѣ“ и „Жертвенномъ котлѣ“ онъ далъ образчики славныхъ, простыхъ снимковъ съ дѣйствительности. Если Прянишникову при этомъ ничего больше не удалось дать кромѣ того, что могла бы воспроизвести механически и красочная фотографія, то въ этомъ не его вина. Человѣкъ обратившійся послѣ долгихъ плутаній, подъ самый конецъ своей жизни, къ простой правдѣ, могъ только изучить поверхность ея, вникнуть же въ глубину явленій, освѣтить дѣйствительность лучами поэзіи онъ не могъ. И то уже заслуживаетъ полнаго нашего сочувствія, что онъ рѣшительно отказался отъ ереси прежнихъ своихъ лѣтъ и инстинктомъ почуялъ, гдѣ начинается настоящее искусство.

Не будь въ Максимовѣ нѣкоторой склонности къ повѣстушкѣ, не прогляни въ его „Колдунѣ“ крошечная доля *обличенія* народныхъ суевѣрій, его можно было бы, такъ же какъ Морозова, считать за запоздалаго Венеціановца. Его бытовыя сцены изображаютъ дѣйствительность *почти* въ чистомъ видѣ, въ нихъ почти нѣтъ личнаго мнѣнія художника объ изображаемомъ и навязыванія этого мнѣнія зрителю. Впослѣдствіи, онъ очень опустился, но въ 1875 г., когда

появились его картины „Приходъ колдуна на свадьбу“ и „Раздѣлъ“, успѣхъ его былъ огромный, и критика, не задумываясь, ставила Максимова рядомъ съ самыми блестящими изъ передвижниковъ. Талантъ Максимова живѣе Морозовскаго; для него народъ и деревня не собраніе натурщиковъ и мертвыхъ предметовъ, съ которыхъ нужно только аккуратно списывать. Онъ видимо зналъ, что изображалъ, и поэтому его сложныя сцены имѣютъ характеръ не случайныхъ фотографическихъ снимковъ, но *типичныхъ* бытовыхъ документовъ. Однако, въ смыслѣ живописи и эти вещи далеко не высокаго качества: нарисованы онѣ только прилично, написаны съ умѣреннымъ исканіемъ правды въ краскахъ. Впрочемъ, въ 70-хъ годахъ техническое совершенство считалось слишкомъ ненужнымъ, чтобъ кто-нибудь изъ художниковъ пожелалъ на него обратить вниманіе. Ужъ если Рѣпинъ при всемъ своемъ громадномъ колористическомъ талантѣ не всегда создавалъ истинно-прекрасныя по колориту и живописи вещи, то, разумѣется, отъ такихъ художниковъ, мелкихъ и скромныхъ, какъ Максимовъ, нечего ожидать чего-либо очень хорошаго въ этомъ отношеніи.

XXIV.

Какъ оно ни странно, но, думая о живописи шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ, менѣе всего приходитъ на умъ главный художественный дѣятель того времени—Крамской. Однако, если разобраться, то окажется, что оно вполнѣ естественно. Значеніе Крамского выразилось не въ его картинахъ. Крамской былъ болѣе художникомъ на словахъ, въ теоріи, нежели на дѣлѣ, въ творчествѣ.

Рѣпинъ описываетъ его намъ какъ разъ въ эпоху процвѣтанія Художественной артели и выставляетъ его чуть ли не какъ пророка: „Какіе глаза! не спрячешься, даромъ что маленькіе, сѣрые, свѣтятся... Какое серьёзное лицо, но голосъ пріятный, говоритъ съ волненіемъ. *Ну и слушаютъ же его*!... Онъ говоритъ какъ-то торжественно, *для всѣхъ*. Вотъ такъ *учитель*! Его приговоры и похвалы были очень вѣски и производили неотразимое дѣйствіе... Часто онъ увлекалъ въ какой-нибудь политическій или моральный споръ и тогда, мало по малу, публика настораживала уши, слѣдила и принимала дѣятельное участіе въ общественныхъ интересахъ. Онъ завладѣвалъ общимъ вниманіемъ“. Весьма вѣроятно, что не будь Крамского, не было бы и 9 сентября 1863 г., не было бы ни манифестаціи новаго направленія, ни, пожалуй, самаго направленія, такъ какъ разбросанные, безъ стойкихъ убѣжденій, безъ программы, талантливые молодые художники разсѣялись бы, прошли бы незамѣченными, остались бы безъ вліянія, постоянно тѣснимые и гонимые всесильнымъ академизмомъ и всякой пошлостью. Умъ и энергія Крамского объединили ихъ всѣхъ въ одно цѣлое, дали ихъ намѣреніямъ одну общую, опредѣленную цѣль, выработали для нихъ ученіе, хотя и узкое и неглубокое, но все же живучее (по крайней мѣрѣ на время) и ясное, за которое можно было стоять, на которое можно было ссылаться.

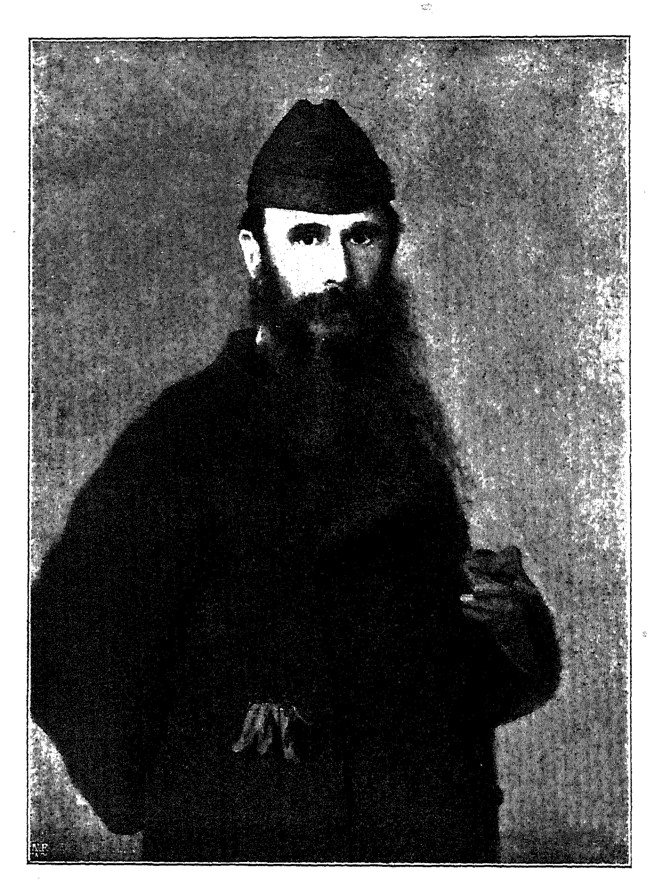
Однако, самъ Крамской былъ выше этого ученія—и въ этой относительной недосягаемости его взглядовъ для другихъ, разумѣется, и крылась отчасти его сила. Для Крамского все не сводилось къ нравоучительной проповѣди и къ потѣшнымъ разсказамъ изъ жизни. Въ немъ жилъ иной, болѣе высокій идеалъ: онъ первый, послѣ Иванова, среди русскихъ художниковъ, серьезно вникъ въ глубины исскуства. Для него было ясно философское значеніе искусства и онъ съ большимъ пониманіемъ относился къ его формальной сторонѣ. Но

Крамской былъ политикъ, большой знатокъ людей и русскаго общества. Онъ чувствовалъ, что не насталъ еще день, чтобъ привить русскому ходожественному міру святую святыхъ своихъ идей. Считая „общественное“, „содержательное“ и „изъ жизни“ направленіе за извѣстный уже шагъ впередъ для русской живописи на пути отъ холодной и мертвой академической схоластики къ теплому и истинному искусству, онъ всѣми силами отстаивалъ это „общественное“, „содержательное“ и „жизненное“ направленіе. Вся дѣятельность Крамского сводится къ призыву: „Впередъ безъ оглядки“ къ жизни, подальше отъ мертвенныхъ формулъ. Въ этомъ именно его великое значеніе, громадная его заслуга передъ русскимъ художествомъ, а за нимъ и вся заслуга нашихъ художниковъ шестидесятыхъ и семидесятыхъ годовъ. Ихъ роль сводится къ тому же: къ окончательному и сознательному порѣшенію съ преданіемъ, съ рутинной школой, съ формализмомъ, и, въ то же время, полному страсти и интереса, къ стремленію къ жизни. Мы, переживающіе теперь другую стадію развитія искусства, жаждущіе, главнымъ образомъ, свободныхъ отъ всякаго насилія личностей, искреннихъ словъ и раскрытія высшихъ тайнъ жизни, мы тяготимся тѣмъ подчиненіемъ суетнымъ интересамъ, которое было въ художествѣ 60-хъ годовъ. Такъ и въ Крамскомъ намъ не очень понятна и симпатична проповѣдь рабской сплоченности и приниженное служеніе чисто мірскимъ, земнымъ интересамъ. Но мы не должны забывать, что Крамской въ душѣ желалъ иного, и только изъ осторожности не рѣшался проявить этого на дѣлѣ. Онъ считалъ, что покамѣстъ достаточно и того, если главные враги искусства—пустота и формализмъ—будутъ свержены и уничтожены. Въ этомъ стремленіи къ содержательности и къ искренности, но отнюдь не въ своемъ неудачномъ Христѣ, Крамской является истинымъ, хотя и не смѣлымъ и не особенно глубокимъ, продолжателемъ Иванова. Онъ привилъ русскимъ художникамъ серьёзное благовѣйное отношеніе къ дѣлу и внесъ хоть кое-какую высшую идею, хоть кое-какое „свѣщеннодѣйствіе“ въ наше искусство.



Крамской: Портретъ дочери художника.

„Проповѣдническая“ дѣятельность Крамского помѣшала ему самому быть художникомъ. Любопытно, что до 70-хъ годовъ онъ, уже прославленный, какъ дѣятель, какъ вожакъ партіи, вовсе еще не выступалъ, какъ художникъ.



Крамской: Портретъ художника Литовченки.

Взяться за обязательный въ то время Некрасовскій и Щедринскій бичъ онъ не былъ въ состояніи, хотя и признавалъ значеніе его. Долгое время находясь подъ впечатлѣніемъ картины Иванова, Крамской рвался пойти той же дорогой. Онъ понималъ отлично, что существуютъ и другія, высшія задачи, нежели общественное служеніе, и прекрасно чувствовалъ, что въ искусствѣ эти задачи могутъ быть лучше всего разрѣшены. Къ сожалѣнію, онъ—одинокій—не зналъ, какъ и за что ему взяться. Потому-то онъ и метался всю свою жизнь, переходя отъ „Христа въ пустынѣ“ къ „Русалкамъ“, отъ „Руслана“ къ „Радуйся Царю Іудійску“, отъ „Иродіады“ къ „Неутѣшному горю“, отъ „Осмотра стараго дома“ къ „Лунной ночи“, каждый разъ истощаясь въ усиліяхъ найти выраженіе своему не вполнѣ найденному внутреннему идеалу. Ге не могъ быть ему товарищемъ и помощникомъ, какъ не достаточно логичный мыслитель, Толстой же и Достоевскій во взглядахъ на пластическое искусство всегда оставались слишкомъ позади него, чтобы служить Крамскому дѣльными совѣтами.—Онъ былъ слишкомъ одинокъ въ своихъ душевныхъ взглядахъ, а въ жизни его окружали люди, стоявшіе гораздо ниже его по умственному развитію. Поэтому то ему и было такъ трудно вырваться на волю и высказаться. Когда Гаршинъ спросилъ его, что онъ хотѣлъ выразить своимъ Христомъ—онъ отвѣтилъ такъ уклончиво, такъ путанно и неопредѣленно, что изъ этого обясненія можно понять только одно, а именно, что самъ Крамской въ точности не зналъ, зачѣмъ онъ взялся за эту тему, каково вообще его душевное отношеніе къ Христу. Какъ человѣкъ, зараженный позитивизмомъ, онъ допускалъ вообще *устарѣлость* христіанства въ будущемъ, но въ то же время, обладая безотчетной склонностью къ мистикѣ, онъ моментами вѣрилъ въ божественность Христа и даже искалъ сверхчувственнаго откровенія. Крамской, такъ же, какъ его ученикъ Рѣпинъ, типичные представители переходнаго состоянія общественной мысли. Въ этомъ отношеніи они оба, впрочемъ, далеко опередили своихъ сверстниковъ, изъ которыхъ громадное большинство было настолько ограничено, что непоколебимо вѣрило въ ту мелкую и черезчуръ уже наивную, но зато простую и, какъ будто, ясную теорію, которую передѣлали съ западныхъ образцовъ и приспособили для юнаго русскаго художества доморощенные Прудоны.

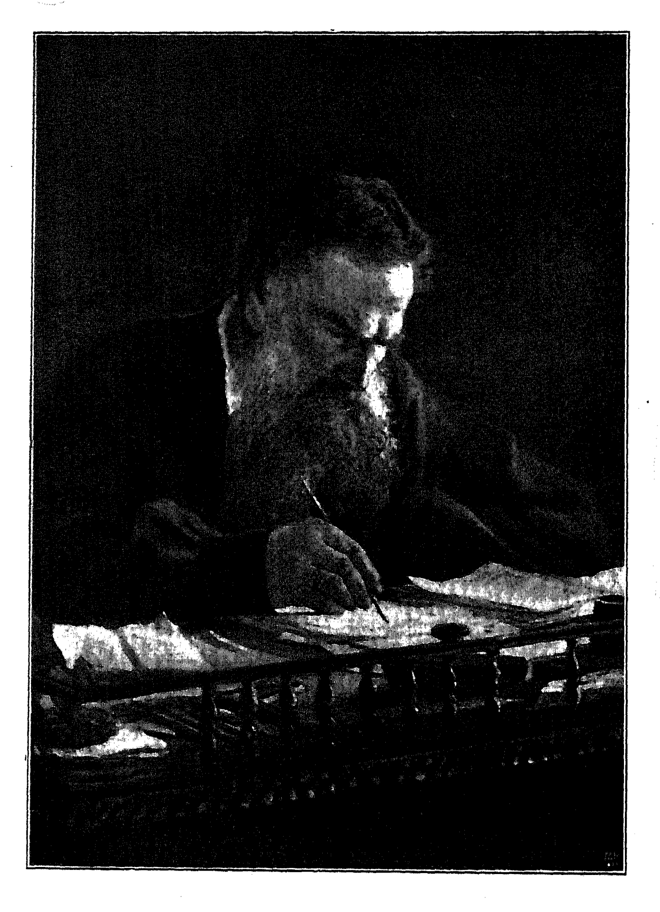
Главная черта картинъ Крамского—это ихъ ненужность. „Пьяный отецъ

семейства" или „Чаепитіе на Мытищахъ" были *нужны* для тогдашняго общества, требовавшаго во всемъ указаній на мерзости русской жизни и напоминанія о томъ, что пора взяться за ихъ исправленіе. „Русалки" К. Маковскаго пришлись по вкусу охотникамъ до „пикантныхъ сюжетцевъ", „Грѣшница" Семирадскаго должна была нравиться тѣмъ многочисленнымъ любителямъ изящнаго, которые предпочитали А. Толстого Достоевскому и Макарта Тиціану. Но весьма порядочныя, весьма продуманныя и вовсе не убѣдительныя „Русалки" Крамского, его очень внимательное, совсѣмъ вѣрное, совсѣмъ точное, прекрасно и даже удивительно выразительно изображенное „Неутѣшное горе", его очень изстрадавшійся, но неизвѣстно почему и во имя чего, „Христосъ"—никому не могли сказать рѣшительнаго, потрясающаго или хотя бы утѣшительнаго слова. Все, что было сдѣлано имъ, въ смыслѣ рисунка и даже живописи, было неизмѣримо выше (за исключеніемъ однѣхъ картинъ Рѣпина) того, что дѣлалось вокругъ него въ русской живописи, все это носило слѣды строгаго изученія и серьезнаго отношенія къ дѣлу. Здѣсь и тамъ прорывалась свѣтлая мысль, глубокое сочувствіе къ людямъ или пониманіе поэзіи, и все таки въ цѣломъ Крамской остался мертвымъ, неяснымъ, а главное *ненужнымъ* художникомъ. Врядъ-ли могутъ и могли быть *поклонники* Крамского, какъ живописца, врядъ-ли кто вспомнитъ о немъ, говоря о *живописи* 60-хъ и 70-хъ годовъ. Однако, стоитъ только перейти къ исторіи взглядовъ и направленій въ русскомъ художествѣ, какъ сейчасъ же придутъ на умъ его огненныя рѣчи, его воодушевляющія письма и тогда непремѣнно всякій преисполнится глубокимъ уваженіемъ къ этому прекрасному и умному человѣку, пламенному энтузіасту искусства и неутомимому дѣятелю, не знавшему ни корысти, ни зависти.



Ге: Портретъ Герцена.

Это уже давно рѣшено во мнѣніи людей, интересующихся русскимъ искусствомъ, что картины Крамского почтенны, порядочны, но и скучноваты, какъ то „ненужны", однако, всѣ до сихъ поръ стараются выгородить одну область его творчества: портреты, находя, что они превосходны. Такъ-ли это? Не говоритъ-ли при этомъ желаніе сохранить за этимъ милымъ и драгоцѣннымъ для всѣхъ дѣятелемъ, хотя бы эту одну положительную сторону его художественнаго творчества? Нѣтъ сомнѣнія, что портреты Крамского и похожи, и въ большинствѣ случаевъ хорошо нарисованы, сухо, но и очень порядочно писаны, а нѣкоторые изъ нихъ (напримѣръ портретъ Литовченки) обла-



Н. Ге: Портретъ Льва Толстого.

даютъ даже удачной живописной осанкой. Достаточны ли, однако, всѣ эти качества для того, чтобъ считать Крамского первоклассным портретистомъ, давшимъ по крайней мѣрѣ въ портретахъ нѣчто, находящееся на одинаковой высотѣ съ его взглядами и идеалами, съ его значеніемъ художественно-общественнаго дѣятеля? Намъ думается, что нѣтъ, такъ какъ и въ нихъ отсутствуетъ главное: личность художника или, по крайней мѣрѣ, личность, характеръ изображеннаго лица. Крамской долгое время былъ ретушеромъ фотографіи и долгое затѣмъ время искажалъ свой талантъ, исполняя, по заказу Румянцевскаго Музея, нѣсколько сотенъ портретовъ (съ фотографіи и гравюръ) знаменитыхъ русскихъ людей. Вѣроятно, по милости этихъ обстоятельствъ онъ и всю жизнь затѣмъ не могъ отдѣлаться отъ извѣстной фотографичности, отъ чего-то скучнаго и безразличнаго, что и испортило всѣ его созданія—портреты не менѣе другого. Напрасно силился онъ избавиться отъ этого, давая по возможности живые повороты изображеннымъ лицамъ, ставя ихъ среди подходящей обстановки, всѣми силами стараясь умно и добросовѣстно передать свои наблюденія — результаты получались одни и тѣ же. Отъ всѣхъ этихъ вещей вѣетъ скукой увеличеннаго и раскрашеннаго фотографическаго снимка и нигдѣ въ нихъ не проглядываетъ хоть капля страсти, темперамента или хотя бы пытливое изученіе характерныхъ особенностей, то, что сообщаетъ портретамъ Перова, но въ особенности Ге, такой интересъ и такую значительность, не смотря на всѣ ихъ техническіе недостатки.

Въ противоположность Крамскому можно указать именно на Ге. Ге былъ по истинѣ изумительнымъ портретистомъ, хотя до технической порядочности и правильнаго рисунка ему было безнадежно далеко. Тѣ, впрочемъ, изъ его портретовъ, которые написаны до 80-хъ годовъ — (таковъ знаменитый портретъ Герцена) сдѣланы еще очень складно, и даже не лишены извѣстнаго мастерства (что вовсе не вредитъ ихъ глубокому психологическому анализу. Зато все то, что было создано Ге въ 80-хъ и до 90-хъ годовъ, — до послѣдней степени разнузданно и безформенно на видъ, часто даже криво и косо, но въ то же время прямо геніально по характеристикѣ. Таковъ мрачный портретъ Толстого за работой, таковы портреты госпожи Лихачевой, изумительный по своей жизненности портретъ Костычева, а также той читающей, у от-

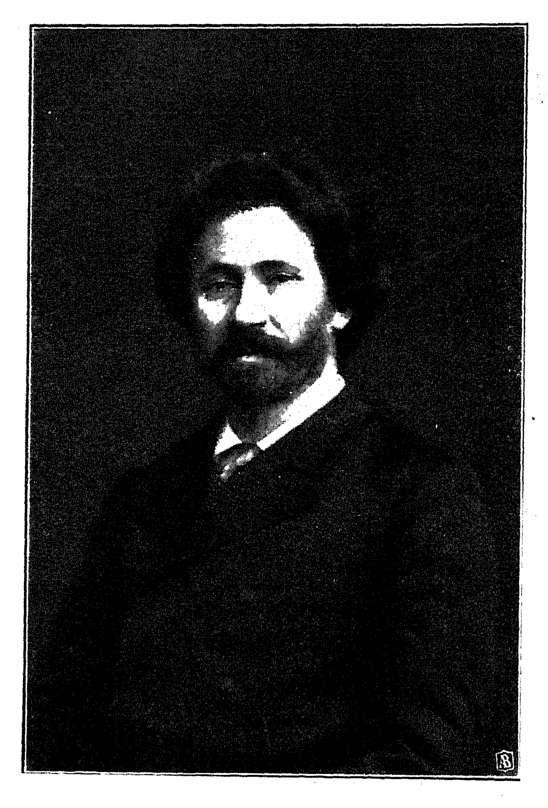
крытаго въ лѣсъ окна, дѣвушки, которая производила такое сильное впечатлѣніе на выставкѣ 1893 г. Ге, вдохновлявшемуся здѣсь непосредственно жизнью, удалось въ этихъ вещахъ лучше, богаче и очевиднѣе выразить всю глубину своей натуры, весь свой даръ проникновенія въ психическія тайны, нежели въ своихъ религіозныхъ картинахъ, гдѣ исполненіе до такой степени всегда оставалось позади намѣренія, вѣроятно, вслѣдствіе полнаго невниманія его къ формальной сторонѣ дѣла. Его портреты такъ мучительно думаютъ и такъ зорко смотрятъ, что становится жутко, глядя на нихъ. Не внѣшняя личина людей, но точно такъ же, какъ въ нѣкоторыхъ старыхъ итальянскихъ портретахъ, самая изнанка—загадочная, мучительная и страшная—вся въ нихъ открыта наружу.

XXV.

Среди художниковъ 60-хъ и 70-хъ годовъ самымъ крупнымъ и замѣчательнымъ является Рѣпинъ. Если прежнія сравненія его съ Веласкецомъ и Гальсомъ и кажутся теперь преувеличенными, то все же несомнѣнно, что по своему огромному, совершенно изъ ряда вонъ выходящему таланту онъ достоинъ занять одно изъ наиболѣе видныхъ мѣстъ въ исторіи — и ни одного только русскаго—искусства. Въ XIX в., впрочемъ, не было и не могло быть Веласкецовъ и Гальсовъ. Отсутствіе живой школы (и замѣна ея академической схоластикой), огрубѣніе вкуса общества, болѣзненная нервность, всевозможныя разсудочныя теоріи и, наконецъ, нелѣпая газетная критика — составляли непреодолимыя преграды для нормальнаго развитія художественныхъ личностей. Рѣпинъ менѣе чѣмъ кто-либо могъ избѣжать общей участи. Этого страстнаго, чрезмѣрно увлекающагося человѣка вовлекло въ общій круговоротъ, онъ сбился съ истинно художественнаго пути и оставилъ свой удивительный даръ недоразвитымъ, „сырымъ". Мы теперь въ его творчествѣ видимъ скорѣе только намеки и недосказанныя слова, нежели ясно выразившееся цѣлое.

Мы назвали Рѣпина ученикомъ Крамского и, дѣйствительно, Рѣпинъ не только „воспитался на Крамскомъ", не только въ юности заразился его жаждой просвѣщенія и служенія общественности, но и затѣмъ всю свою жизнь стремился, согласно завѣтамъ Крамского, посредствомъ картинъ своихъ выяснять и поучать. Онъ постоянно влюблялся въ новыя и противуположныя другъ другу истины, причемъ чаще увлекался внѣшнимъ блескомъ, величіемъ этихъ идей, нежели ихъ сущностью. Если Брюлловъ, Ивановъ и Бруни представляютъ собой грустныя, трагическія жертвы недоразумѣнія, царившаго въ нашемъ художествѣ въ первую половину вѣка, если можно сказать, что они пожертвовали свои колоссальные таланты на служеніе чему-то недостойному, лживому и ненужному, то Рѣпинъ съ его громаднымъ и исключительнымъ дарованіемъ является еще болѣе печальной жертвой недоразумѣнія, царившаго въ русскомъ обществѣ въ концѣ XIX вѣка.

Когда, бывало, осмотрѣвъ вялую и нелѣпую Академическую выставку, мы затѣмъ отправлялись къ „Передвижникамъ", насъ каждый разъ охватывало удивительно отрадное чувство. Казалось, точно мы изъ смрадной и темной казармы, съ ея несносной муштровкой и шаблоннымъ порядкомъ, вышли прямо за городъ въ деревню, на просторъ, на свѣжій воздухъ, къ народу. Тогда мы не чувствовали той фальши, которая была и въ этомъ творчествѣ. Если насъ что-либо коро-



И. Е. Рѣпинъ.

било, такъ это только пошловатые разсказики Вл. Маковскаго и ему подобныхъ. На „Передвижныхъ“ мы учились жизни и на этихъ урокахъ самымъ драгоцѣннымъ, самымъ желаннымъ и свѣтлымъ словомъ намъ всегда представлялось послѣднее созданіе Рѣпина. Это слово казалось и тогда уже обыкновенно нѣсколько недосказаннымъ, непродуманнымъ, но эти недостатки возмѣщались изумительной страстностью и увлекательностью исполненія. Иногда насъ, впрочемъ, смущала и нѣкоторая непослѣдовательность, какая-то случайность, эпизодичность въ выборѣ Рѣпинымъ своихъ сюжетовъ. Но на это мы уже потому были готовы не обращать вниманія, что были убѣждены: главныя слова Рѣпина впереди. На всю его дѣятельность 70-хъ и 80-хъ годовъ смотрѣли, какъ на приготовленіе, какъ на предисловіе къ чему-то безконечно болѣе важному и значительному. Какъ глубоко возмущали насъ тогда нелѣпые критики, бранившіе въ любимомъ мастерѣ то, что было достойно хвалы (его энергію, его живописный размахъ, его искренность), и пропускавшіе безъ вниманія то именно, что и тогда уже указывало на какой-то серьезный грѣхъ въ его искусствѣ!

Годы прошли. Рѣпинъ все еще и теперь въ полной силѣ таланта и мастерства, но ожидать отъ него *новыхъ* словъ нечего. Онъ все сказалъ, онъ весь безъ утайки предсталъ передъ нами и теперь уже можно сказать рѣшительное слово объ этомъ большомъ художникѣ. Можно, но въ то же время опасно, такъ какъ безъ сомнѣнія, мы, современники, находимся въ самыхъ невыгодныхъ для правильной оцѣнки условіяхъ. Нашъ приговоръ, фатально, будетъ несправедливымъ и одностороннимъ. Нѣтъ достаточной отдаленности, чтобъ судить о настоящей величинѣ Рѣпина, нѣтъ достаточнаго спокойствія, чтобъ безпристрастно говорить о художникѣ, который, благодаря своей чрезмѣрной впечатлительности и нервности, такъ часто мѣнялъ свое отношеніе къ молодому искусству, переходя отъ ярой защиты его къ безпощадной враждѣ. Рѣпинъ—законченная личность, но *для исторіи онъ еще не готовъ*, установить къ нему правильное отношеніе, сдѣлать его творчеству правильную оцѣнку въ данную минуту невозможно. Мы думаемъ, однакожъ, что наше вполнѣ *искреннее* мнѣніе послужитъ нѣкоторому разъясненію этого вопроса.

Одно только можно сказать уже теперь съ полной увѣренностью. Рѣпинъ не оказывается тѣмъ *великимъ художникомъ*, какимъ многіе, кому онъ былъ дорогъ, желали его когда-то видѣть. Онъ не тотъ здоровый и простой реалистъ, какимъ онъ представлялся въ былое время, въ сравненіи со своими товарищами—вовсе уже не простыми и здоровыми реалистами. Напротивъ того, и онъ оказывается скорѣе какимъ-то чрезмѣрно разностороннимъ, неточнымъ и неглу-



Рѣпинъ: Бурлаки.



Рѣпинъ: Іоаннъ Грозный.

бокимъ „учителемъ“, вѣчно стремившимся высказать свое мнѣніе по поводу послѣднихъ толковъ. Въ сущности, и онъ презрѣлъ самую живопись, меньше всего обратилъ вниманіе на внутренній смыслъ красокъ и линій. Положимъ, впослѣдствіи, слѣдуя перемѣнѣ, произошедшей въ общественномъ мнѣніи, Рѣпинъ заразился болѣе художественными взглядами, но, во-первыхъ, это случилось съ нимъ тогда, когда художественная его личность уже вполнѣ сложилась и не могла болѣе измѣниться, во-вторыхъ, и это обращеніе его было недостаточно серьёзнымъ и убѣжденнымъ, а носило оттѣнокъ модный.

Рѣпинъ плохой мыслитель. Это—человѣкъ, вполнѣ зависящій отъ настроенія минуты, отъ послѣдняго впечатлѣнія. Въ этомъ, положимъ, лучше всего сказывается его глубоко - художественная натура, призванная отражать все, что творится вокругъ нея. Но, къ сожалѣнію, Рѣпинъ явился въ такой моментъ, когда то, что творилось, скорѣе можно было передать на словахъ, нежели въ образахъ. Рѣпинъ—дитя общества и времени, отвергнувшихъ внѣшнюю культуру, слѣдовательно и пластическое искусство. Онъ развился въ эпоху самаго чудовищнаго огрубѣнія формальной стороны русской жизни и ему негдѣ было найти спасеніе отъ этой грубости, негдѣ познать самую суть святой красоты. Впослѣдствіи и Рѣпинъ также принялъ за красоту гипсовую скуку Академіи и увѣровалъ въ то, что твердилось въ казенномъ учебникѣ эстетики.

Отсутствіе въ Рѣпинѣ, при полной его сбитости и, мы бы сказали податливости, истинной, „Перовской“ силы обличителя и разскащика способствовало прежде тому, что мы его *особенно* любили. Именно благодаря отсутствію этой силы мы мало обращали вниманія на тѣ разсказы и уроки, которые онъ вкладывалъ въ свои картины. Въ „Крестномъ Ходѣ“ насъ, разумѣется, не прельщало наивное сопоставленіе фанатическихъ богомольцевъ и грубыхъ жандармовъ, но исключительно только красота превосходно переданнаго знойнаго дня и великолѣпно выраженнаго движенія живописной толпы. Въ „Не ждали“ нашъ глазъ скользилъ по ходульной мелодрамѣ, по довольно поверхностно созданнымъ типамъ, но зато съ наслажденіемъ останавливался на превосходно написанномъ intérieur'ѣ, на сильныхъ сѣрыхъ краскахъ, на бодрой, простой живописи. Въ „Садкѣ“ насъ поражала выдержанность колорита, въ „Іоаннѣ“ и „Казакахъ“—сочность и размахъ кисти, славныя, ясныя краски. Во имя всего этого мы готовы были простить, какъ полное отсутствіе сказочности въ первой картинѣ, такъ и случайность, эпизодичность и неубѣдительность въ двухъ послѣднихъ.

Необходимо, впрочемъ, замѣтить, что много при этомъ способствовало восторгу наше собственное невѣжество. Теперь это кажется страннымъ, но, дѣйствительно, въ 70-хъ и еще 80-хъ годахъ, не существовало никакой связи между нами и истинно художественнымъ творчествомъ на Западѣ; никакого отношенія также не существовало къ исторіи искусства. Мы изъ всей западной живописной школы знали только однихъ оффиціальныхъ художниковъ, скучныхъ академиковъ вродѣ Бугеро́, Кабанеля, Жерома, Пилоти или салонныхъ кондитеровъ вродѣ Макарта, Зихеля, Лефевра, а также кое кого изъ забавниковъ-анекдотистовъ. Объ англійскихъ прерафаэлитахъ (если не считать совершенно даромъ прошедшей статьи Григоровича 1862 г.) у насъ заговорили только лѣтъ 8 тому назадъ; Бёклинъ, Менцель, Уистлеръ и Лейбль вовсе не были извѣстны; Милле́, Коро и импрессіонисты считались шарлатанами, выдвинутыми парижскими торговцами. Но именно за послѣднія 10 лѣтъ положеніе дѣлъ рѣзко измѣнилось. Частыя выставки иностранныхъ художниковъ, устраиваемыя въ Петербургѣ и Москвѣ, общедоступность заграничныхъ путешествій, распространенность иллюстрированныхъ изданій объ искусствѣ — все это раскрыло многія тайны, все это сблизило насъ съ Западомъ. Въ результатѣ



Рѣпинъ: Не ждали.

получилось, что для насъ теперь западное искусство стало такимъ же близкимъ и знакомымъ, какъ наше родное. Знаніе же это повело къ тому, что мы, наконецъ, иначе взглянули и на наше родное искусство. Требованія наши къ *живописи* неизмѣримо повысились. И вотъ, приложивъ затѣмъ „эту „общеевропейскую“ мѣрку къ тому, что было сдѣлано въ нашемъ художествѣ, сейчасъ же обнаружился низкій *художественный* уровень нашей живописи. При этомъ оказалось, не смотря на все желаніе выгородить прежняго бога, что и Рѣпинъ не чуждъ общихъ недостатковъ, общаго варварства. И онъ, по сравненію съ истинными колоссами европейскаго искусства, показался теперь вовсе не такимъ великимъ и поразительнымъ, какимъ онъ прежде представлялся. Его ореолъ живописца померкъ и тотчасъ же стала досадливо колоть глаза „содержательная“ сторона его картинъ.

Когда теперь осматриваешь Третьяковскую галлерею, то ожидаешь, по старой привычкѣ, получить отъ Рѣпинской залы, въ которой собраны лучшія картины мастера, все то же прекрасное, высокое наслажденіе, какое испытывалъ въ былое время, восхищаясь всѣми этими картинами на „Передвижныхъ“. Однако, эффектъ получается иной. Обзоръ всего творенія Рѣпина въ цѣломъ заставляетъ насъ хоронить одну изъ самыхъ драгоцѣнныхъ иллюзій.—Чисто живописныя до-

стоинства Рѣпинскихъ произведеній оказываются далеко не столь высокими, какъ то намъ казалось прежде, за то литературная сторона его картинъ и даже портретовъ непріятно колетъ глаза, а въ иныхъ случаяхъ представляется прямо невыносимой. Со всѣхъ сторонъ до насъ доносятся скучныя *убѣжденія*, забытыя, завядшія *слова*; тамъ же, гдѣ мы прежде видѣли живописное великолѣпіе „равное Рембрандту и Веласкецу", насъ теперь поражаетъ что-то сырое, художественно-непродуманное и не культурное: мятый, сбитый рисунокъ, „приблизительныя" краски, жесткая, небрежная живопись. Рѣпинъ безспорно огромный, но малоразвитой и въ то же время вовсе не наивный талантъ.

Приблизительность, непродуманность, дѣйствительно, самыя подходящія слова для характеристики Рѣпинской живописи. И въ сторону содержанія, и въ сторону исполненія она приблизительна, непродуманна. Рѣпинъ, мягкій человѣкъ, съ нѣжнымъ, но непостояннымъ сердцемъ, съ яркимъ умомъ, развившимся однако не въ глубину и не въ высоту, но какъ то въ ширину. Впечатлительность у него большая, но не цѣпкая, не прочная. Въ этомъ мощномъ силачѣ, какъ оно ни странно, много женственнаго: нѣжнаго, мягкаго, но и не вѣрнаго, не прочнаго. Онъ именно по женски любитъ жизнь, вѣчно, какъ женщина, по модѣ, мѣняя свое отношеніе къ ней, увлекаясь, и очень страстно, внѣшнимъ блескомъ явленій, откровенно, искренно, но ужъ больно часто мѣняя свою точку зрѣнія *на все*. Живи онъ въ другое время, болѣе простое, болѣе ясное, въ которое сказывалось бы опредѣленное, неизмѣнное увлеченіе красотой жизни—всѣ эти черты были бы ему только въ пользу. При его колоссальномъ дарованіи, имѣющемъ по силѣ и размаху, дѣйствительно, много общаго съ великими нидерландскими и испанскими живописцами XVII вѣка, эта впечатлительность, эта любовь къ внѣшности поддерживала бы его въ постоянномъ энтузіазмѣ отъ жизни, заставила бы его сконцентрировать всѣ свои усилія на то, чтобъ вырвать отъ жизни секретъ ея прелести, направила бы его на чисто живописныя задачи, въ которыхъ сила Рѣпина могла бы проявиться съ полнымъ великолѣпіемъ. Тогда Рѣпинъ подарилъ бы русское искусство тѣмъ, что болѣе всего было нужно русскому искусству—прелестью живописи, высокими чарами живописной красоты!

Но Рѣпинъ попалъ въ Петербургъ въ 1863 г., въ самый разгаръ революціоннаго движенія, всего за нѣсколько дней до выхода „13-ти" изъ Академіи и, какъ страстный, впечатлительный человѣкъ, онъ, естественно, долженъ былъ отдаться всей душой молодому теченію, весь проникнуться его духомъ. Отчасти, впрочемъ, это было и благотворно для него (какъ вообще шестидесятничество было благотворно для русскаго искусства). Въ тѣ времена онъ все равно не могъ бы пойти своей дорогой—слишкомъ онъ былъ для того мало образованъ и сформированъ—а не слѣдуя за Крамскимъ и Стасовымъ, онъ навѣрное отдалъ бы весь свой талантъ на служеніе тому же ложному идеалу, которому отдали свои таланты Флавицкій, Гунъ и Семирадскій. Вѣдь преклонялся же онъ затѣмъ, по недоразумѣнію, всю свою жизнь передъ всякими богами неакадемизма, вродѣ Матейко, Делароша и др., и вѣдь выступилъ же онъ, еще недавно, публично какъ яростный поклонникъ Брюллова. Пожалуй, все несчастіе Рѣпина вовсе даже не заключалось въ томъ, что онъ въ 60-хъ годахъ, въ годы своей юности, примкнулъ къ партіи Крамского, но въ томъ, что и впослѣдствіи, постоянно увлекаемый всевозможными теоріями, чаще всего антихудожественными (одно время онъ совсѣмъ было собрался бросить искусство и отдаться болѣе „полезной" дѣятельности), онъ такъ-таки и не съумѣлъ пріобрѣсти какое либо ясное отношеніе къ искусству.

Досадно и то, что Рѣпинъ, поѣхавъ за границу уже (послѣ того, что онъ проявилъ свое чудесное дарованіе въ „Бурлакахъ"), и тамъ не проникся болѣе



И. Е. Рѣпинъ: Запорожцы.

свѣжими художественнными идеалами. Теперь очень трогательно читать его первыя письма изъ за границы. Его дерзкая переоцѣнка стараго искусства даже симпатична. Она доказываетъ его смѣлость и бодрость. Но все же нельзя отрицать, что эти письма рисуютъ его какъ человѣка, совершенно неподготовленнаго для художественныхъ воспріятій, и въ тоже время уже не достаточно наивнаго, чтобъ судить о вещахъ по простотѣ душевной, съ дѣтской ясностью, съ дѣтской правдой. Въ этихъ письмахъ чувствуется „полуварваръ", смѣлый до дерзости, но не свободный. Его юношески опрометчивое отрицаніе Рафаеля и Рима звучитъ такъ же дико, какъ шаблонный восторгъ отъ Рафаеля и Рима у Егоровыхъ и Брюлловыхъ. Но особенно досадно то, что Рѣпинъ совсѣмъ ничего не вынесъ изъ своего долголѣтняго пребыванія въ Парижѣ, что онъ и въ современномъ западномъ искусствѣ совсѣмъ не разобрался, и вслѣдствіе этого не смогъ перевоспитать себя на немъ. Его отношеніе къ импрессіонистамъ, къ Пювису и вообще къ самымъ отраднымъ явленіямъ европейской живописи послѣднихъ 40 лѣтъ почти вовсе не отличалось отъ отношенія къ нимъ толпы. Онъ всю жизнь такъ и остался при убѣжденіи, что все это шарлатаны и юродствующіе, находящіеся на откупу у парижскихъ торговцевъ. Въ Россію онъ вернулся, почти ничего не вкусивъ отъ европейской культуры, все тѣмъ же грубоватымъ прямолинейнымъ утилитаристомъ-шестидесятникомъ, готовымъ въ своей живописи „служить обществу", учить его, и не особенно довѣряющимъ самодавлѣющей силѣ „голаго искусства".

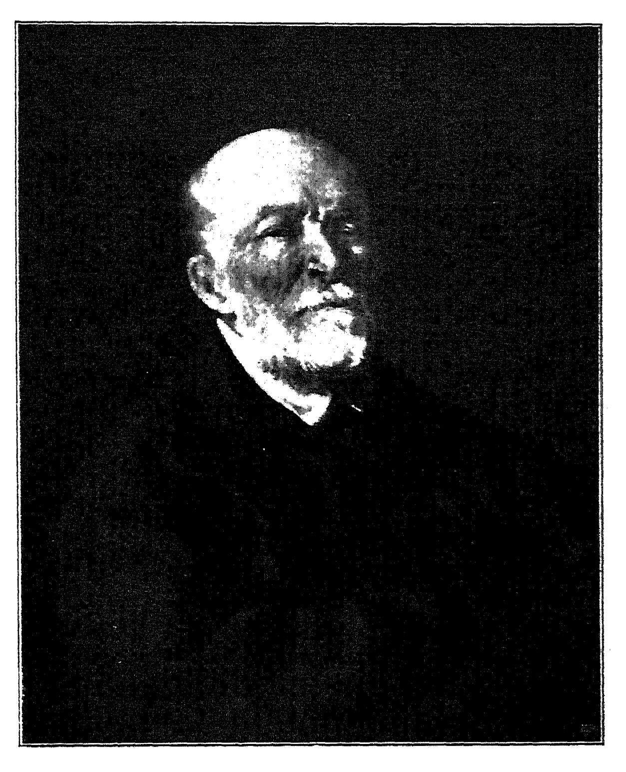
Въ продолженіе дальнѣйшей жизни Рѣпинъ также не могъ найти свою художественную цѣльность, будучи все время слишкомъ озабоченъ своимъ „общественнымъ значеніемъ". Онъ съ неустаннымъ нервнымъ напряженіемъ прислушивался то къ тому, то къ другому теоретику; безропотно соглашался слѣдовать за всякимъ потокомъ общественной мысли, не жалѣя себя, посѣщалъ всѣ передовыя гостиныя, всѣ модныя чтенія, безусловно не пропускалъ ни одного новаго явленія во всѣхъ сферахъ русской интеллигенціи. Замѣчательно довѣрчивый, онъ прилагалъ рѣшительно ко всему одинаковое вниманіе и любознательность. Нѣсколько наивно поклоняясь вообще идеѣ просвѣщенія, онъ сегодня умилялся трезвости

Стасова, завтра увлекался оргіазмомъ декадентовъ, сегодня былъ убѣжденнымъ либераломъ, завтра, но только на завтра, становился ярымъ адептомъ Толстого. Во всемъ этомъ много трогательнаго и почтеннаго. Рѣпинъ продѣлывалъ всѣ эти метаморфозы съ рѣдкой неутомимостью и полной добросовѣстностью, надѣясь пополнить недостатки своего образованія, надѣясь встать въ ровень съ лучшими представителями русской мысли, и только грустно отмѣтить фактъ, что никто не нашелся въ пустынѣ русскаго художественнаго міра, кто остановилъ бы Рѣпина въ этомъ блужданіи, указалъ бы ему на тщетность его, указалъ бы главнымъ образомъ на то, что эта его мучившая необразованность скорѣе для него—художника—преимущество, такъ какъ она могла бы дать ему возможность ярче и яснѣе видѣть жизнь, ближе встать къ народу, проще, такъ же какъ Милле, выразить народную и жизненную красоту въ живописи.

Рѣпина мучило убѣжденіе въ необходимости идейной подкладки въ картинахъ и, вмѣсто того, чтобъ видѣть эту идейность въ краскахъ и формахъ, онъ искалъ ее въ мысляхъ и въ словахъ. Содержательность картинъ онъ продолжалъ до самыхъ послѣднихъ дней видѣть въ томъ, что можно было *вычитать* изъ нихъ. Поэтому то онъ вѣчно прибѣгалъ къ литературнымъ темамъ, стремился какъ можно выразительнѣе, драматичнѣе разсказать свою злую сатиру, свою веселую повѣсть, свою мрачную трагедію или характерную сцену. Въ погонѣ за всѣмъ этимъ онъ пренебрегалъ живописью, красотой. А между тѣмъ въ его дарованіи не было той силы выраженія, той драматичности, наконецъ той глубины философскаго взгляда, во имя которыхъ только „содержательность" терпима въ художественныхъ произведеніяхъ. Слабое мѣсто „Проводовъ новобранца"—это безучастныя лица, отсутствіе драмы, вялость разсказа; слабое мѣсто „Садки"—кукольность дѣйствующихъ лицъ, неубѣдительность фантастическаго элемента, отсутствіе сказки; слабое мѣсто „Софьи"—ея театральная поза, грубая нарочитость выраженія, отсутствіе исторіи; слабое мѣсто „Не ждали"—подстроенность фабулы, гримасы актеровъ, грубость повѣствованія; слабое мѣсто „Іоанна Грознаго"—натуга и пересолъ въ трагизмѣ; слабое мѣсто „Св. Николая" — банальное выраженіе святаго, карикатурность остальныхъ; слабое мѣсто „Ареста"—мелодраматическій видъ героя и неумѣстный Кнаусовскій анекдотизмъ и т. д. Рѣпинъ живой и страстный человѣкъ. „Равнодушныхъ" картинъ въ его твореніи трудно найти. Съ трудомъ придуманный почти случайно доставшійся ему сюжетъ въ большинствѣ случаевъ, все же увлекалъ его. Почти въ каждой изъ его главныхъ картинъ чувствуется не только расчетъ, не только разсудочность, но и жгучій темпераментъ, сильное, иногда даже нѣсколько припадочное увлеченіе. Однако этотъ драматизмъ его, хоть и искренній, хоть и очень страстный, все-же чисто актерскаго характера: неестественный и неглубокій. Его дѣйствующія лица, иногда очень ловко расположенныя, очень выразительно жестикулирующія, строющія весьма подходящія мимическія гримасы—истинные лицедѣи, играющіе идейную роль, а не люди, живущіе сосредоточенной, душевной жизнью. Лишь въ „Бурлакахъ", написанныхъ въ юношескомъ пылу, подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ видѣннаго во время путешествія по Волгѣ, написанныхъ при томъ очень внимательно, съ нѣкоторой еще ученической робостью — есть истинный символизмъ, очень просто и ясно выраженная драма, вдобавокъ не лишенная классической объективности.

Лучше всего Рѣпину, удавалась сатира, насмѣшка, карикатура, смѣшливый и злобный анекдотъ. Однако его картины и этого типа далеко не производятъ отраднаго впечатлѣнія на людей маломальски чуткихъ къ грубости. Въ такихъ картинахъ онъ нерѣдко пересаливалъ и впадалъ въ

шаржъ. Иныя изъ этихъ сценъ, не будь въ нихъ крупныхъ живописныхъ достоинствъ, легко можно было бы принять за произведенія Вл. Маковскаго. Въ „Крестномъ ходѣ“ довольно мѣтко и злобно подмѣчены смѣшныя стороны въ богомолкахъ, во „властяхъ“ и духовенствѣ, но всѣ эти детали производятъ скорѣе тягостное впечатлѣніе, благодаря своей нехудожественной подчеркнутости, какому то даже ломачеству. Въ „Запорожцахъ“ физіономіи нѣкоторыхъ казаковъ очень смѣшны и типичны, но въ общемъ эта картина все же производитъ впечатлѣніе какого то грубаго смѣхотворнаго зрѣлища. Въ „Св. Николаѣ“ единственное удачное мѣсто — это подлая ужимка византійскаго царедворца, въ „Арестѣ“ очень вѣрно схвачена холопья угодливость половаго, но эти черты въ обѣихъ картинахъ какъ то не вяжутся съ остальнымъ являются лишними, почти безтактными подробностями.



И. Рѣпинъ: Портретъ Пирогова.

А между тѣмъ какіе чудные по живописнымъ достоинствамъ куски во всѣхъ этихъ картинахъ Рѣпина, указывающіе на настоящую силу этого мастера и заставляющіе сожалѣть, что эта настоящая его сила не проявилась вполнѣ, проявилась какъ-то случайно, какъ будто даже помимо желанія художника. Какъ прекрасно задуманы черноватыя и все же колоритныя сумерки въ Иванѣ Грозномъ, заволакивающія темную, мрачную палату страшнаго царя! Какой природный колористъ сказался въ густыхъ лужахъ крови пролитыхъ на горячія краски персидскаго ковра. Великолѣпна также живописная задача въ обоихъ „Крестныхъ Ходахъ“ — чудный зеленый насыщенный тонъ въ одномъ и невыносимый, раскаленный солнцемъ воздухъ на второмъ. Какой подборъ благородно-однообразныхъ, сѣрыхъ красокъ въ „Запорожцахъ“, какъ хороша въ красочномъ отношеніи даже злополучная бѣлая бурка стоящаго спиной казака, являющаяся такимъ нелѣпымъ диссонансомъ въ повѣствовательной сторонѣ этой картины. Эта бѣлая бурка—очень характерный симптомъ въ Рѣпинѣ и далеко не единственный примѣръ въ его твореніи. Въ каждой картинѣ можно найти эту „бѣлую бурку“—такую-же уступку, сдѣланную разсказчикомъ-Рѣпинымъ живописцу-Рѣпину, и можно только пожалѣть, что первый не пожелалъ разъ навсегда и совершенно уступить второму. Даже въ самыхъ неудачныхъ вещахъ мастера есть эти великолѣпные *куски*, но за то и въ лучшихъ его картинахъ—это только куски, случайно, контрабандой пробравшіеся въ его идейныя созданія.

Трагизмъ положенія Рѣпина выразился особенно въ послѣдніе годы, когда

наконецъ наступило освобожденіе, какъ отъ оковъ академизма, такъ и отъ указки передвижниковъ. Рѣпинъ увлекся новымъ освободительнымъ движеніемъ, но тутъ же въ немъ запутался, принимая одно за другое. Увлеченный возрожденной идеей „чистой красоты", онъ, однако-же, не поклонился во имя ея Милле, Коро, Монэ и Дегасу но, къ великому соблазну русскаго художественнаго общества, сталъ превозносить Делароша и Брюллова. Въ то же время онъ вообразилъ, что и онъ способенъ на восторжествовавшій теперь идеализмъ въ живописи такъ же, какъ былъ на то способенъ Ивановъ. Уже такія несвоевременныя для 70-хъ и 80-хъ годовъ, темы, какъ „Садко", „Николай Чудотворецъ", указываютъ на то, что Рѣпинъ въ душѣ не былъ вѣрнымъ сыномъ передвижнической церкви, что его манило въ другія, болѣе возвышенныя сферы. Въ началѣ же 90-хъ годовъ онъ рѣшительно взялся за тотъ же сюжетъ, надъ которымъ промучился его учитель Крамской, такъ долго и тщетно пытавшійся связать идеализмъ съ самыми узкими позитивными теоріями. Однако Рѣпинъ, увлеченный трансцедентнымъ теченіемъ, появившимся въ русскомъ обществѣ за послѣднее десятилѣтіе, оставилъ реализмъ въ духѣ Крамского и Ге только для главнаго лица и не побоялся сгруппировать фантастическіе и мистическіе элементы вокругъ своего Ренановскагс Христа. Самая медленность созданія „Искушенія Христа", постоянныя и коренныя измѣненія, которымъ онъ подвергалъ эту картину, свидѣтельствовали о томъ, что Рѣпинъ наткнулся на такой же камень преткновенія, какимъ было „Явленіе Спасителя" для Иванова и „Мессалина" для Чистякова. Убѣжденный разсудкомъ въ необходимости созданія этой картины и вовсе не имѣя въ душѣ яснаго *образнаго* представленія о ней, онъ окончательно сбился съ пути въ погонѣ за непосильной, вѣрнѣе неподходящей задачей. Выставленная, наконецъ, въ 1901 г. картина превзошла и самыя грустныя ожиданія своей роковой неудачностью, своей безусловной неубѣдительностью. Даже обыкновенныя достоинства Рѣпинскихъ картинъ въ ней отсутствуютъ и она ничѣмъ не отличается отъ самыхъ заурядныхъ картинъ реально-религіознаго характера, которыми одно время такъ изобиловали иностранныя выставки. Можно вполнѣ утверждать, что при взглядѣ на нѣкоторыя прежнія картины Рѣпина мерещились геніальныя произведенія Веласкеца и Гальса. Глядя же на „Иди за мной Сатано" невольно вспоминается развѣ только любимецъ нѣмецкихъ салоновъ — Саша Шнейдеръ. Какъ досадно и обидно, до слёзъ обидно, что Рѣпинъ — этотъ геніально одаренный мастеръ, благодаря царившимъ въ нашемъ обществѣ недоразумѣніямъ, всю жизнь разбрасывался на лишнее и ненужное, и что теперь, когда настало давно желанное освобожденіе, онъ опять таки не обратился къ тому, въ чемъ его колоссальное дарованіе могло бы развернуться вполнѣ, но продолжаетъ лихорадочно метаться изъ стороны въ сторону, застревая иногда, подъ вліяніемъ чисто головныхъ увлеченій, на такихъ вещахъ, которыя всего менѣе ему доступны.

Въ Россіи за 100 лѣтъ было не мало чудныхъ и великихъ портретистовъ: Левицкій, Боровиковскій, Кипренскій, Венеціановъ, Брюлловъ, Перовъ, Ге и Сѣровъ вотъ тѣ высшія точки, которыхъ достигло портретное искусство въ Россіи. По своему таланту Рѣпинъ долженъ стоять во главѣ этого ряда. Въ его портретахъ въ особенности сказалась его близость къ великимъ мастерамъ прошлаго. Въ портретахъ Рѣпинъ достигъ высшей точки своей живописной мощи. Нѣкоторыя изъ нихъ прямо поразительны по тому темпераменту, съ которымъ они написаны. Но и портреты его не лишены обычныхъ недостатковъ. Рѣпинъ и въ нихъ не съумѣлъ держать себя скромно, въ сторонѣ. Онъ и въ нихъ, во что бы то ни стало, навязываетъ свою „рекомендацію" или „приговоръ". А между тѣмъ Рѣпинъ

никогда не былъ, подобно Перову или Ге, тонкимъ знатокомъ людей. Его характеристики или грубы, или прямо невѣрны, въ большинствѣ же случаевъ неясны и неопредѣленны, не смотря на всѣ его старанія выяснить и опредѣлить свою точку зрѣнія. Старое обвиненіе Рѣпинскихъ портретовъ въ „животности“ въ „матеріализмѣ“, не лишено основанія, такъ какъ, дѣйствительно духовнаго въ нихъ ничего нѣтъ. Но, *къ сожалѣнію*, оно и не вполнѣ точно, такъ какъ и до настоящаго матеріализма въ духѣ Гальса или Веласкеца имъ далеко. Они слишкомъ невнимательно и неряшливо писаны—„личина“ и та въ нихъ слишкомъ неопредѣленна и безсодержательна. Рѣпинъ гнался въ нихъ за тѣмъ, за чѣмъ ему не дано было угнаться—за душой, и, въ этомъ преслѣдованіи, онъ слишкомъ игнорироровалъ то, что было въ его распоряженіи: представить, по крайней мѣрѣ, съ полнымъ блескомъ и полной красотой „документъ наружнаго вида“. Въ двоякомъ отношеніи портреты Рѣпина грубы, они грубо поняты и грубо исполнены. Знаменательно, что самый удачный, единственно удачный изъ его портретовъ Толстого, это тотъ, гдѣ яснополянскій пророкъ изображенъ въ небольшой фигуркѣ, за плугомъ. Въ этомъ портретѣ никакого Толстого нѣтъ,—зато представлена милая картина деревенской жизни: изображенъ какой то почтенный патріархъ-крестьянинъ, въ славный сѣренькій день—пашущій среди чернаго, одноцвѣтнаго, весенняго пейзажа. Если бы Рѣпинъ дѣлалъ всю свою жизнь только подобное этой картинѣ, если бы всю жизнь онъ оставался милымъ, задушевнымъ, роднымъ поэтомъ, онъ былъ бы и для насъ, и для потомства безконечно дороже, нежели теперь, создавъ свою пеструю, разношерстную и въ сущности *бездушную* коллекцію „содержательныхъ“ картинъ.

За всѣмъ тѣмъ, значеніе Рѣпина въ исторіи русскаго искусства разумѣется, громадно. Среди рабски приниженнаго передъ литературой, въ живописномъ-же отношеніи немощнаго, лепета передвижниковъ его энергично, страстно написанныя картины производятъ сильное и художественное впечатлѣніе. Онѣ не такъ хороши, какъ *могли бы* быть, но все-же они безконечно выше всего, что было сдѣлано со временъ Кипренскаго, до нашихъ дней. Сила его таланта настолько велика, что она все же проявилась съ удивительной мощью, и несмотря на всѣ преграды, лежавшія въ условіяхъ времени и въ самой личности Рѣпина. Картины Рѣпина все-же настоящія *картины*; разсказы, уроки вложенныя въ нихъ сбиваютъ, портятъ, но не уничтожаютъ истинно художественнаго впечатлѣнія. Рѣпинъ вполнѣ живой, *жизненный* и, если не „великій“, то хорошій, большой, славный художникъ. Не будь его, все передвижническое дѣло прошло бы безслѣдно. Передвижники побѣдили Академію, но только Рѣпинъ указалъ силой своего таланта дальнѣйшій путь къ живописной красотѣ.

XXVI.

Около Рѣпина, съ меньшимъ талантомъ, но съ большей послѣдовательностью подвизался Савицкій. Онъ выступилъ даже ранѣе Рѣпина еще въ 1868 г., однако важной подпорой Передвижниковъ онъ сталъ лишь послѣ того, какъ въ 1874 г. появилась его картина: „Ремонтъ желѣзной дороги“, несомнѣнно однородная по духу и темѣ съ „Бурлаками“. Изображенъ жаркій душный, лѣтній день. Вверхъ и внизъ по узкимъ досчатымъ дорожкамъ плетутся среди

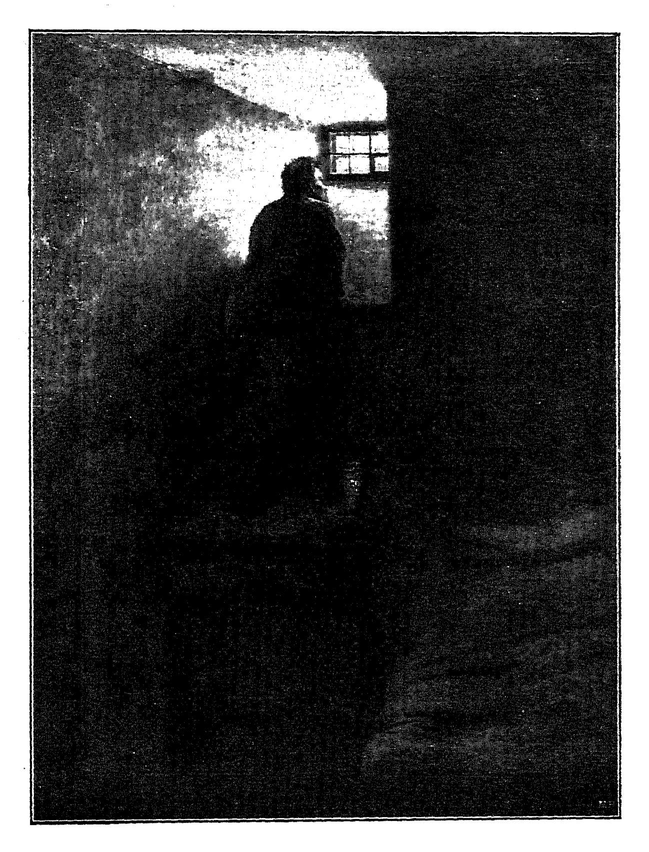


Савицкій: Встрѣча иконы.

пыли и песковъ несчастные поденщики съ тачками. Наиболѣе „тузовою“ вещью Савицкаго, впрочемъ, считается „Встрѣча иконы“, появившейся на выставкѣ 1878 г.

Любопытно, что начиная уже съ Перова, духовенство и народное вѣрованье сдѣлались для русскаго прогрессивнаго искусства (совершенно въ духѣ западническаго позитивизма) самыми излюбленными темами для насмѣшекъ. Такихъ художниковъ, которые подобно Достоевскому пожелали бы взглянуть глубже и внимательнѣе на эту важнѣйшую сторону русской жизни и разобраться въ дѣлѣ, требовавшемъ самого серьёзнаго къ себѣ отношенія, не находилось вовсе. Религія для представителей шестидесятнической образованности казалась народнымъ суевѣріемъ, а служители религіи лѣнтяями, бездѣльниками, порочными сластолюбцами. Пощады имъ не было. Жирный монахъ на „Мытищахъ“, невѣжественный монахъ, припертый къ стѣнкѣ доводами студентовъ (рисунокъ Перова), пьяный священникъ въ „Крестномъ Ходѣ“, обжоры, лицемѣры и сплетники, собранные за „Монастырской трапезой“, чудовищный „Протодьяконъ“ Рѣпина, фатоватый дьяконъ и ханжеское ломанье въ „Крестномъ Ходѣ“, глупый попъ на „Исповѣди“, гнусный странникъ у В. Маковскаго, сладостный игуменъ на „Отъѣздѣ изъ Монастырской гостиницы“ Корзухина вотъ типы, найденные русскими живописцами того времени въ одной изъ самыхъ важныхъ областей русской жизни. „Встрѣча иконы“ Савицкаго какъ разъ одно изъ самыхъ характерныхъ въ этомъ *антиклерикальномъ* родѣ произведеній. Простой народъ, мужики, бабы и дѣти крестятся, кладутъ земные поклоны, толпятся вокругъ чудотворной Иконы, молятся на нее и прикладываются къ ней. Изъ кареты, въ которой привезли Икону, вылѣзаетъ жрецъ всего этого культа: нѣкое чудище, старый ужасный, очевидно въ развратѣ и пьянствѣ обрюзглый архіерей. Рядомъ съ нимъ дьячекъ, до полнаго отупѣнія привыкшій ко всѣмъ этимъ церемоніямъ, преспокойно упивается табачкомъ.

Впрочемъ, какъ „Ремонтъ“, какъ „Встрѣча иконы“, такъ и большинство послѣдующихъ вещей Савицкаго—сцены изъ жизни сибирскихъ бѣглецовъ, очень вѣрная и даже трогательная „Панихида зимой на кладбищѣ“ и даже такая явно


Ярошенко: Заключенный.

неудавшаяся вещь, какъ „На войну“, принадлежатъ, по силѣ выраженія, къ лучшему, что было сдѣлано передвижниками. Даже въ техническомъ отношеніи, картины эти, если и уступаютъ безконечно работамъ Рѣпина, то все-же являются вполнѣ удовлетворительными произведеніями, стоящими значительно выше общаго уровня школы. У Савицкаго, какъ и у всѣхъ прочихъ, мало настоящей, простой дѣйствительности, и у него все это скорѣе сцены, сгруппированныя ловкимъ и опытнымъ режиссеромъ изъ хорошо знающихъ роль актеровъ, но преимущество Савицкаго передъ другими: это бо́льшая объективность, иногда очень серьёзное вниманіе къ пейзажу, типамъ и позамъ. Его „Ремонтъ“ (не смотря на намѣреніе автора) даже сразу и не примешь за произведеніе типичнаго передвижника и можно бы приписать какому либо запоздалому Венеціановцу, вродѣ Морозова, настолько просто и спокойно все срисовано съ натуры. Въ этой чертѣ—бо́льшей объективности сказывается принадлежность Савицкаго къ болѣе молодому, нежели Перовъ и Корзухинъ, поколѣнію.

Послѣднимъ столпомъ и знаменитостью среди передвижниковъ былъ Ярошенко, выступившій въ ихъ лагерѣ въ половинѣ 70-хъ годовъ. Ярошенко небылъ крупнымъ талантомъ и, не имѣя долгое время возможности всецѣло посвятить себя живописи, онъ остался въ техническомъ отношеніи совсѣмъ неумѣлымъ, стоящимъ ниже уровня (не особенно уже высокаго) всего общества. Однако имя его не должно заглохнуть, такъ какъ онъ слишкомъ типиченъ для конца 70-хъ и начала 80-хъ годовъ, для этого времени курсистокъ и студентовъ, бурной, рвавшейся къ геройству, наивно-прямолинейной молодежи и всевозможныхъ „мучениковъ идеи“. Ярошенко иллюстрировалъ это время какъ въ сосредоточенныхъ, иногда очень характерныхъ и даже значительныхъ, этюдахъ-портретахъ, такъ и въ нѣсколько сентиментальныхъ и ужъ больно плохо-исполненныхъ картинахъ. Съ этими темами въ тѣсной связи стояли и другіе его излюбленные мотивы изъ жизни узниковъ. Въ ряду этихъ картинъ двѣ въ особенности имѣли большой успѣхъ: „Заключенный“, съ томительной тоской глядящій въ крошечное оконце каземата на свѣтлый и вольный воздухъ, и „Всюду жизнь“, гдѣ изображены разные типы преступниковъ и ссыльныхъ, *умиленно* наблюдающихъ изъ вагона, какъ ребенокъ одной изъ заключенныхъ женщинъ кормитъ голубей. Въ этомъ отношеніи къ своему пред-

мету, примирительному и сердечному, сказалась лирически-настроенная симпатичная природа художника. Единственно Ярошенко изъ всѣхъ своихъ товарищей подошелъ такимъ образомъ, хоть отчасти, въ намѣреніяхъ, къ автору „Мертваго Дома". И Ярошенко къ концу своей жизни все больше и больше удалялся отъ „сюжетности", стараясь передавать попросту дѣйствительность. Къ сожалѣнію не обладая достаточнымъ мастерствомъ, онъ не произвелъ въ этомъ родѣ ничего дѣйствительно прекраснаго въ художественномъ отношеніи.

XXVII.

Самой громкой славой, среди представителей „реалистическаго" и „обличительнаго" направленія, пользовался художникъ, стоявшій совсѣмъ въ сторонѣ отъ всѣхъ кружковъ и партій, никогда не участвовавшій на передвижныхъ выставкахъ, отказавшійся отъ какихъ-либо связей съ художественнымъ міромъ и шедшій вполнѣ самостоятельнымъ путемъ. То былъ Василій Верещагинъ,—самое, одно время, популярное во всемъ русскомъ искусствѣ лицо не только въ Россіи, но во всемъ мірѣ, заставившее волноваться и горячиться до одуренія не только Петербургъ и Москву, но и Берлинъ, Парижъ, Лондонъ и Америку.

Еще памятно, какъ 20 лѣтъ тому назадъ ломились на выставку Верещагина и какое чудовищное и огорашивающее впечатлѣніе производили его пестрыя и кровавыя картины. Выставки эти, устроенныя въ комнатахъ безъ дневнаго свѣта, увѣшанныхъ странными чужеземными предметами и уставленныхъ тропическими растеніями производили ужасный, непреодолимый эффектъ. Намъ ясно помнится, какъ толпилась передъ ярко освѣщенными электричествомъ громадными картинами непроницаемая, все растущая масса народа. Эти яркія или мрачныя гигантскія полотна, на которыхъ шагали феерично разодѣтые индусы, богато разукрашенные слоны съ магараджами на спинахъ, на которыхъ тянулись по горамъ въ глубокомъ снѣгу несчастные войска или попъ въ черной ризѣ отпѣвалъ подъ тусклымъ небомъ цѣлое поле обезглавленныхъ голыхъ покойниковъ—эти полотна дѣйствовали, какъ тяжелые кошмары горячки.

Памятны также и тѣ фанатическіе толки, которые происходили въ тѣ дни по поводу Верещагинскихъ картинъ и статей за каждымъ званымъ обѣдомъ, въ каждой гостиной и даже въ такихъ домахъ, гдѣ ни до, ни послѣ, никогда о живописи не говорилось ни слова. „Верещагинъ шарлатанъ и шутъ гороховый" рѣшительно утверждали противники; „Верещагинъ геній, какихъ еще не было въ искусствѣ" не менѣе рѣшительно, восторженно и неистово возражали имъ энтузіасты.

До Верещагина всѣ батальныя картины, какія только можно было видѣть у насъ во дворцахъ, на выставкахъ, въ сущности изображали шикарные парады и маневры, среди которыхъ мчался на великолѣпномъ конѣ фельдмаршалъ со свитой. Здѣсь и тамъ, на этихъ картинахъ въ очень умѣренномъ количествѣ и непремѣнно въ красивыхъ позахъ, были разбросаны pro forma нѣсколько чистенькихъ убитыхъ. Самая природа, окружавшая эти сцены, была причесана и приглажена такъ, какъ въ дѣйствительности этого не могло быть даже въ самые тихіе и спокойные дни, и при этомъ еще, всѣ такія картины и картинищи были всегда исполнены въ той сладенькой манерѣ,



Верещагинъ: Шипка—Шейково.

которую занесли къ намъ во времена Николая I Ладурнеръ, Зауервейдъ и нѣкоторое время проживавшій у насъ Раффе. Эту розовую манеру съ успѣхомъ съумѣли перенять всѣ наши доморощенные баталисты (Тиммъ, Коцебу, Филипповъ, Грузинскій, Виллевальде и друг.), написавшіе безчисленныя, очень вылощенныя, очень вкусненькія и убійственно однообразныя баталіи [1]).

Всѣ такъ были пріучены къ изображеніямъ войны исключительно въ видѣ занятнаго, приглаженнаго и розоваго праздника, какой то веселой съ приключеніями потѣхи, что никому и въ голову не приходило, что на самомъ дѣлѣ, дѣло выглядитъ не такъ. Толстой въ своемъ „Севастополѣ“ и въ „Войнѣ и Мірѣ“ разрушилъ эти иллюзіи, а Верещагинъ повторилъ затѣмъ въ живописи, то, что было сдѣлано Толстымъ въ литературѣ. Естественно, что, когда вмѣсто чистоплотныхъ картинокъ Виллевальда русская публика увидала картины Верещагина, вдругъ такъ просто, цинично разоблачившаго войну и показавшаго ее грязнымъ, отвратительнымъ, мрачнымъ и колоссальнымъ злодѣйствомъ, что публика завопила на всѣ лады и принялась всѣми силами ненавидѣть и любить такого смѣльчака.

Однако, споры, которые велись тогда объ Верещагинѣ, съ художественной точки зрѣнія были безумны и безтолковы. Споръ шелъ о „художникѣ“ Верещагинѣ и, разумѣется, спорящіе не могли спѣться, не могли убѣдить другъ друга, такъ какъ самая постановка вопроса была сдѣлана неправильно.

Правы были тѣ, которые возмущались плохой живописью и другими техническими и формальными недостатками Верещагина. Многихъ совершенно естественно коробилъ весь „американизмъ“ его выставокъ, все его безцеремонное самодовольство. Правы были тѣ, которые не находили духовной глубины, ни психическаго выраженія въ его картинахъ, а правдивость его красокъ и свѣта называли фотографичностью. Однако правы были и тѣ, которые были искренно потрясены выбран-

---

[1]) Среди баталистовъ одинъ лишь Пиратскій какъ будто былъ отчасти зараженъ методичностью и правдивостью Венеціановской школы, а также гостившаго у насъ нѣкоторое время прусскаго художника Крюгера. Впослѣдствіи два реалиста Дмитріевъ-Оренбургскій и Кившенко, рисовали сраженія по возможности точно (по крайней мѣрѣ въ топографическомъ отношеніи), однако и у нихъ въ баталіяхъ, исполненныхъ по оффиціальному заказу, война выходила только приличной и порядочной, но вовсе не страшной. Къ тому же, ихъ тоскливая сухая манера была, пожалуй, еще менѣе отрадна нежели надутая бравурность и элегантная нарядность Коцебу и Виллевальда.



Верещагинъ: Плевна.

ными сюжетами, удачной и умной подтасовкой композиціи, которые ссылались на произведенія Верещагина—очевидца и превосходнаго „знатока" всего изображеннаго, какъ на вѣскіе и драгоцѣнные документы.

Неправы были только обѣ стороны, что онѣ спорили. Однако въ этой „неправотѣ" не онѣ были повинны, но всѣ тѣ условія, которыя владѣли въ то время мнѣніемъ образованной толпы въ вопросахъ искусства. Тѣ, которые бранили Верещагина во имя красоты, къ сожалѣнію сами ничего въ красотѣ не смыслили, но поклонялись К. Маковскимъ, Семирадскимъ и прочимъ Брюлловскимъ декадентамъ. Тѣ, которые защищали Верещагина, требуя жизненности въ искусствѣ, какъ будто догадывались, гдѣ начинается истинная красота и истинное искусство, но, презирая форму, увлекаясь однимъ „содержаніемъ", они попирали самое существо красоты и искусства. Недоразумѣніе обострялось тѣмъ болѣе, что самое понятіе о живописной формѣ не только у насъ, но и за-границей какъ то затемнилось съ тѣхъ поръ, какъ искусство по милости выставокъ, кунсткритикерства и прочаго размѣна стало зависить отъ грубой, равнодушной, невѣжественой толпы, занятой, низменными, будничными интересами и ничего общаго съ высокимъ и святымъ дѣломъ познанія красоты не имѣющей.

Разумѣется, картины Верещагина обозначали шагъ впередъ въ смыслѣ солнца, свѣта и воздуха, но обозначали скорѣе какой то научный, а не художественный, шагъ впередъ. Такъ же точно успѣхи красочной фотографіи нельзя было бы обсуждать въ исторіи живописи. Верещагинъ, какъ изслѣдователь, ученый, этнографъ, путешественникъ, репортеръ имѣетъ большое значеніе. Но такъ же, какъ нельзя назвать Ливингстона или Пржевальскаго поэтами, хотя бы ихъ описанія были бы сдѣланы съ величайшей точностью, такъ точно и Верещагина нельзя считать истиннымъ художникомъ, за то, что онъ высмотрѣлъ съ громаднымъ трудомъ и упорствомъ, подъ всѣми широтами свѣта болѣе вѣрныя, нежели у своихъ предшественниковъ краски [1]). Изъ обозрѣнія его картинъ видно, что эти открытыя имъ новыя краски не радовали его своей прелестью, не восхищали его, что онъ всегда и всюду оставался тѣмъ же холоднымъ изслѣдователемъ, если чѣмъ любующимся, то только самимъ собой, своимъ усердіемъ, своей неустрашимостью и неутомимостью. Нельзя даже сказать, что его этюды Индіи и Средней Азіи, очень вѣрные и точные, яркіе и свѣтлые имѣли бы вліяніе на развитіе русской пейзажной живописи. Для этого они были слишкомъ чужды настоящимъ художникамъ, они были для нихъ столь же поучительны какъ анатомическіе

---

[1]) Въ сущности между какимъ-нибудь Зарянкой и Верещагинымъ въ этомъ отношеніи больше общаго, чѣмъ это можетъ показаться на первый взглядъ.

атласы, гербаріи или фотографіи. Въ нихъ отсутствуетъ нервъ, трепетъ, восторгъ: это сухія географическіе и этнографическіе документы.

Также точно и батальныя картины Верещагина. Онѣ трагичны тѣмъ *что* въ нихъ разсказано, но не тѣмъ, *какъ* это разсказано. Заслуга Верещагина передъ человѣчествомъ, какъ повѣствователя очень вѣрнаго и остроумнаго, проницательнаго и свѣдующаго, о такомъ важномъ дѣлѣ, какъ война,—огромна, но заслуга этого храбраго, до безумія неустрашимаго репортера, этого холоднаго, бездушнаго и безсердечнаго протоколиста, никогда не проникавшаго въ самую глубь явленій и даже не подозрѣвавшаго о существованіи такой глубины, заслуга его передъ искусствомъ, стремящимся какъ разъ найти въ загадочной значительности формъ разгадку высшихъ таинъ—равняется нулю. Верещагинъ не былъ никогда художникомъ, но вся его неутомимая, безкорыстная, беззавѣтно-преданная наукѣ и „видимой правдѣ“ личность не лишена извѣстной грандіозности и принадлежитъ къ самому значительному, и достойному, что въ этомъ родѣ дала Россія.

XXVIII.

Мы уже указывали выше, что начиная съ 70-хъ годовъ въ либерально-передовыхъ кругахъ русскаго общества произошла крутая перемѣна въ настроеніи. Разочарованіе и отчаяніе привели къ цинизму. Обличеніе 60-хъ годовъ перешло сначала въ глумлѣніе, затѣмъ въ насмѣшку, наконецъ въ жалкое хихиканье и подтруниваніе. Въ живописи типичнымъ представителемъ этого отношенія къ жизни, было все творчество Владиміра Маковского, очень талантливаго художника и въ тоже время истиннаго декадента направленскаго и реалистскаго теченія. Вл. Маковскій не громилъ уже негодующими словами, но однообразно хихикалъ рѣшительно надо всѣмъ, на чемъ останавливалось его холодное, въ сущности безсердечное вниманіе. Да и насмѣхался то онъ не во имя какой либо, хотя бы наивно понятой и даже чисто-практической, земной, но все же высшей идеи, но только изъ горделиваго, отталкивающаго чувства своего превосходства надъ другими.

Не техническіе недостатки насъ такъ ужасно теперь коробятъ въ его творчествѣ. Наоборотъ въ техническомъ отношеніи Вл. Маковскій никогда не отставалъ отъ своихъ товарищей, и даже скорѣе ушелъ впередъ въ смыслѣ живописи и свѣта отъ худаго малеванія и жесткихъ красокъ Перовыхъ и Корзухиныхъ. Онъ всегда очень остроумно пользовался техническими завоеваніями своихъ современниковъ: Рѣпина, Семирадскаго, Константина Маковскаго, позже Кузнецова и Сѣрова; по временамъ его кисть обнаруживаетъ довольно виртуозную бойкость; его краски, особенно въ 80-хъ годахъ, не лишены извѣстной свободы и яркости, неизвѣстныхъ поколѣнію 60-хъ годовъ; его рисунокъ, хоть и поверхностный и хлёсткій, всегда отличался извѣстной ловкостью и гибкостью. Но въ исторіи искусства тѣ, которые идутъ въ хвостѣ у другихъ, не могутъ сохранить значеніе выдающихся художниковъ, хотя бы они все время и пользовались всѣмъ, что изобрѣталось новаго и лучшаго въ ихъ время. Тѣмъ менѣе—Вл. Маковскій, который по сравненію со своими прототипами Ѳедотовымъ и Перовымъ въ самомъ характерѣ является упадочникомъ, такъ какъ его мелкое и ничтожнос



В. Маковскій: Крахъ банка.

искусство никакъ не можетъ считаться на одной высотѣ съ серьезнымъ, внимательнымъ и горячимъ творчествомъ того и другого мастера.

Весь успѣхъ В. Маковскаго объясняется тѣмъ, что онъ разбавилъ вѣское, нѣсколько даже тяжелое искусство своихъ предшественниковъ жиденькимъ, умѣренно подогрѣтымъ бульонцемъ своего острячества, своей яко-бы объективности. Это пришлось очень по вкусу тому слабенькому и уже пришибленному аріергарду, который робко плелся за шестидесятническимъ войскомъ, говорившимъ по крайней мѣрѣ въ азартѣ и неистовствѣ—слѣдовательно все же въ пылу горячки, слѣдовательно — вдохновенно. В. Маковскій былъ только теплъ и эта его „только теплота“ объясняетъ, въ нѣкоторой степени, сочувствіе къ нему Достоевскаго, которому „Бѣсы“ до того были мерзки, что все что являлось реакціей противъ нихъ, хотя бы даже такой „только теплой“ филистерской, анти-художественной реакціей, какъ живопись В. Маковскаго—ему было дорого.

В. Маковскій не товарищъ старымъ голландцамъ, (такъ же, какъ не товарищъ имъ Кнаусъ), но онъ и не товарищъ Хогарту, рѣшительному и смѣлому грубіану, отлично знавшему англійскую жизнь, безъ стѣсненія издѣвавшемуся надъ тѣмъ, что было въ ней дѣйствительно порочнаго, и представившему ее въ подстроенномъ, но все же изумительно-правдивомъ видѣ. Вл. Маковскій не товарищъ ему не только потому, что не обладалъ его ѣдкимъ и ядовитымъ, искреннимъ и сильнымъ юморомъ, а лишь презрительной, вѣчной улыбочкой очень самодовольнаго, въ сущности, равнодушнаго человѣка, но и потому, что у Вл. Маковскаго никогда не было, и теперь нѣтъ, знанія жизни. Всѣ его пресловутые „обывательскіе типы“, „прямо выхваченные изъ дѣйствительности“—это полъ-дюжины вѣчно однихъ и тѣхъ же натурщиковъ, которыхъ онъ одѣваетъ, смотря по надобности для того или иного „разсказика“ или „типца“, въ разные костюмы, сажаетъ среди подходящей обстановки и заставляетъ, точно восковыя фигуры въ Паноктикумѣ, позировать для дряненькаго, ничтожнаго „разсказика“ или для слезливой, мелодраматичной сценки. Да и

та полъ-дюжина натурщиковъ: бритый старикашка, не то швейцаръ, не то актеръ, служащій ему рѣшительно для всего, начиная отъ „дѣйствительнаго-статскаго“, кончая поваромъ или половымъ, обрюзглая, старая салопница (она же, при случаѣ и генеральша, и деревенская баба), развязный франтъ-адвокатъ, миловидная, скромная ingénue изъ народа (она же, когда нужно, барышня), косматый мальчишка и разудалый мастеровой—выбраны имъ не особенно удачно, такъ какъ они далеко не составляютъ коренныхъ типовъ, хотя бы того же мелкотравчатаго, обывательскаго населенія. Картины В. Маковскаго—это сцены изъ „Александринки“, разыгранныя складно, бойко, иногда какъ будто весело, иногда какъ будто драматично, и все-же казенно, холодно, по лицедѣйски. Онѣ вовсе не похожи на жизнь, и французы назвали бы живопись В. Маковскаго: peinture de cabotin.

Обсуждать всѣхъ остальныхъ художниковъ направленскаго теченія невозможно. Ихъ такъ много и они такъ одинаковы, какъ и въ своихъ намѣреніяхъ, такъ и въ своихъ нехудожественныхъ результатахъ, что пришлось бы, говоря о каждомъ, повторять одно и то же. Достаточно поэтому, если мы перечислимъ ихъ и нѣкоторыя изъ ихъ произведеній. Сюда войдутъ: Невревъ, обладавшій большимъ сравнительно съ другими мастерствомъ живописи, но далеко не такимъ вниманіемъ къ жизни и пониманіемъ ея; сладковатый и слезливый Лемохъ, вѣчно повторявшій однѣхъ и тѣхъ же „сиротокъ“, „падчерицъ“ и т. п. сентиментальныя сценки изъ жизни крестьянскихъ дѣтей; въ такомъ же духѣ работавшіе, но еще болѣе сладкіе Пелевинъ, Платоновъ и Башиловъ, шутникъ Шурыгинъ, обрадовавшій Стасова, осмѣявъ сластолюбивое наслажденіе картинками Неффа, Калистовъ, представившій ревизію Воспитательнаго дома, Клодтъ—бравшійся за болѣе „музыкальные“ мотивы, за умирающихъ чахоточныхъ и за мечтательныхъ Татьянъ, Жуковъ нарисовавшій „Споръ о вѣрѣ“, Дмитріевъ-Оренбургскій, сдѣлавшійся впослѣдствіе скучнѣйшимъ баталистомъ, но подававшій когда-то надежды своей очень точно списанной съ натуры сценкой: „Утопленникъ въ деревнѣ“; слащавый академистъ Бронниковъ, также представившій однажды бѣдное семейство, выброшенное домохозяиномъ на улицу, а въ другой разъ художниковъ въ пріемной у мецената,—и наконецъ эпигоны этого направленія: Касаткинъ, Творожниковъ, Орловъ, Богдановъ, Богдановъ-Бѣльскій и мн. др., продолжающіе изъ года въ годъ ныть и плакаться надъ всевозможными грустными обстоятельствами русской жизни или указывать на нѣкоторые успѣхи въ ней, совершенно по рецепту, доставшемуся отъ ихъ отцовъ и старшихъ братьевъ, но далеко не съ тѣмъ убѣжденіемъ и той силой, какъ это дѣлали эти старшіе 20, 30 и 40 лѣтъ тому назадъ.

XXIX.

Либерализмъ, охватившій въ 60-хъ все русское образованное общество, утратилъ къ началу 80-хъ годовъ, послѣ двухъ трехъ яркихъ вспышекъ, свой жгучій и грозный характеръ. На смѣну ему явилось болѣе спокойное, благодушное, склонное къ созерцанію и самоуглубленію состояніе общественной мысли, Потерпѣвъ длинный рядъ неудачъ въ дѣлѣ переустройства внѣшней стороны жизни, русскіе люди ушли снова въ себя, стали искать помощи и утѣшенія во внутреннемъ душевномъ мірѣ. И въ 60-хъ годахъ раздавался уже изъ лагеря

славянофиловъ искренній, сердечный призывъ къ умиротворенію и къ познанію истинной сути и настоящихъ нуждъ Россіи, но въ общемъ шумѣ и свистѣ призывъ этотъ не былъ тогда разслышанъ. Къ началу восьмидесятыхъ годовъ одновременно усилилась правительственная реакція и поднялось значеніе славянофиловъ (турецкая война).

Въ 70-хъ годахъ всѣ три теченія еще уживались вмѣстѣ: философски-христіанское съ оттѣнкомъ славянофильства, реакціонное, пытавшееся водворить снова николаевскіе порядки, цѣлостность и стройность въ Имперіи, и наконецъ либерально-позитивистское, толковавшее исключительно о земныхъ потребностяхъ и обличавшее только житейскіе пороки. Но въ 80-хъ годахъ, когда у общества была отнята и послѣдняя надежда на участіе его въ государственномъ переустройствѣ, когда всѣ въ силу того мало по малу охладѣли къ суетнымъ вопросамъ политики, когда, послѣ двадцатилѣтней бури, наступило на долго почти полное умиротвореніе, то тутъ въ этомъ затишьѣ все громче и громче стали слышаться рѣчи тѣхъ русскихъ людей, которымъ до сихъ поръ внимали какъ-то разсѣянно и мимоходомъ. Звѣзды Некрасовыхъ, Щедриныхъ, Писаревыхъ и Добролюбовыхъ стали меркнуть одна за другою и только теперь стали оцѣнивать по должному священные слова Толстого, Вл. Соловьева, Страхова, Тютчева, Тургенева, Фета, Майкова и величайшаго среди нихъ великаго художника-пророка Достоевскаго. Въ самомъ началѣ 80-хъ годовъ, за годъ до 1-го Марта и своей смерти произнесъ Достоевскій свою знаменательную рѣчь о недавно еще столь презиравшемся Пушкинѣ и восторгъ, встрѣтившій эту рѣчь—совершенно немыслимый въ 60-хъ годахъ — лучше всего отмѣтилъ ту колоссальную перемѣну, которая произошла въ общественномъ настроеніи къ этому времени. На смѣну культа позитивизма и науки, возродился интересъ къ философіи, къ поэзіи и къ искусству.

Съ тѣхъ поръ явилась возможность и для живописи освободиться отъ указки литературы и искать собственныхъ путей. Художники постепенно пришли къ сознанію своей настоящей силы и къ пониманію истиннаго смысла своего назначенія. Прошло, положимъ нѣкоторое время покамѣстъ въ живописи рѣшительнымъ образомъ не отразилось новое положеніе дѣлъ. Слишкомъ мало связей было между передовой частью общества и нашими малокультурными, часто совершенно необразованными художниками. Но въ воздухѣ носилось вѣяніе свободы и мало по малу русское искусство, восторжествовавшее въ 60-хъ годахъ надъ преданіями казенной школы, стало теперь высвобождаться и отъ другого гнета. Тѣ силы въ молодомъ поколѣніи, которыя не поступали въ аріергардъ къ старикамъ, которыя входили въ жизнь со свѣжей впечатлительностью, пламеннымъ сердцемъ и личными взглядами, какъ истинно художественныя натуры, уже не брались за кнутъ и указку, имъ хотѣлось въ картинахъ не назидать, поучать или исправлять, но попросту писать то, что имъ вздумается, понравится, *полюбится*. Вотъ эта безхитростная любовь, эта непосредственная влюбленность въ дѣйствительность (или въ собственныя грезы) и является отличительнымъ признакомъ художниковъ новой формаціи отъ ихъ предшественниковъ.

И художники 60-хъ, 70-хъ годовъ, отправляясь въ деревню, на натуру, принимаясь писать, не могли не *любоваться* красотой дѣйствительности, не восторгаться характерными формами и прелестью красокъ. Иначе и не могло быть для тѣхъ изъ нихъ, кто обладалъ настоящимъ дарованіемъ, въ комъ жилъ истинный энтузіазмъ. Но непосредственное чувство восторга рѣдко оставалось въ нихъ въ своемъ чистомъ, свѣтломъ видѣ. Мигомъ въ головѣ у нихъ подымались завѣты направленія, которому они были преданы всей душой, и они тотчасъ-же принимались искать способы, какъ-бы употребить видѣнное

для чего-либо „болѣе содержательнаго“ и поучительнаго, вмѣсто того, чтобъ давать свободу своему вдохновенію или внимательно приглядываться къ правдѣ. Вотъ почему ихъ произведенія почти и не носятъ слѣдовъ красоты и восторга отъ нея. *Красота* дѣйствительности отступала на второй планъ, а „идея“—школьная, прописная мысль, тысячу разъ использованная въ печати и бесѣдахъ, распоряжалась ихъ творчествомъ, искажала его, направляла на ложь и даже на пошлость.

Новое поколѣніе выросло во дни успокоенія и уже ничего не желало знать о прописяхъ и „полезной“ дѣятельности. Оно стремилось лишь выразить то, что ему было любо, иначе говоря именно ту тайну, которую называютъ „*прекраснымъ*“. Вскорѣ между ними явились и такіе, которые, идя дальше, отвернулись отъ обыденной прозы, отказались отъ послѣднихъ тисковъ, отъ сыгравшаго свою роль реализма и бросились въ міръ фантазіи, обратились къ прошлому или стали искать выраженія небывалому и несбыточному, но тѣмъ болѣе драгоцѣнному.

Именно эти черты—влюбленность въ красоту и отсутствіе тенденціозности—и связываютъ всю до нельзя разнохарактерную массу художниковъ послѣдняго двадцатилѣтія. Передвижники были сплочены „для доброй цѣли“: они хотѣли переобразовать русское общество, пособить старшимъ братьямъ-литераторамъ. Кромѣ того ихъ связывало крѣпкими узами увлеченіе реализмомъ, вѣра въ его единственную необходимость, современность и своевременность. Имъ казалось, что „дѣтскіе годы“ для искусства прошли, прошли годы безпечныхъ игръ и наслажденій и что взрослымъ нужно работать. Они считали, что пора бросить сказки, что пора трезво взглянуть на жизнь, на дѣйствительность и имѣть дѣло только съ нею, только изъ нея черпать содержаніе для своего творчества.—Однако, оказалось, что искусство и трезвость, искусство и принужденіе, искусство и служба—мало вяжущіяся вещи. Свобода есть необходимое условіе и основаніе истинной дѣятельности художника, и безъ нея теряется главная суть художника, весь смыслъ его назначенія.—И за послѣднія 20 лѣтъ не мало явилось реалистовъ. Сѣровъ, Коровинъ, Левитанъ, Малявинъ—это ли еще не реалисты? Но эти художники писали дѣйствительность не вслѣдствіе какого-либо мозговаго увлеченія и теоретическаго требованія, а исключительно вслѣдствіе безконечнаго восторга отъ жизни, отъ природы, безъ принужденія, съ неостываемымъ увлеченіемъ. Вотъ почему они и сошлись и сплотились такъ съ другими художниками, которые касались дѣйствительности лишь слегка, лишь для того, чтобы уйти затѣмъ отъ нея далеко въ міръ фантазіи. Ихъ связывало одинаковое отношеніе къ дѣлу: безусловная свобода, безусловное слѣдованіе внутреннему импульсу.

Первый симптомъ освобожденія отъ направленства показался въ томъ, что та область живописи, которая по самому существу своему необходимо является свободной отъ проповѣди и указки—а именно пейзажъ, сталъ вдругъ съ 70-хъ годовъ пріобрѣтать все большее и большее значеніе. Русскія выставки 80-хъ годовъ были преимущественно выставками пейзажей, что и огорчало поголовно всѣхъ художественныхъ критиковъ, усматривавшихъ въ этомъ явленіи паденіе искусства. Однако падало вовсе не искусство, а лишь академическая рутина, а также и направленство. На пейзажахъ, на непосредственномъ и простомъ изученіи природы русскіе художники отвыкали отъ гнетущихъ каноновъ академизма и отъ требованій либеральной эстетики.

Здѣсь кстати надо будетъ оглянуться назадъ и посмотрѣть, что было сдѣлано въ этой области со временъ С. Щедрина до появленія Шишкина.

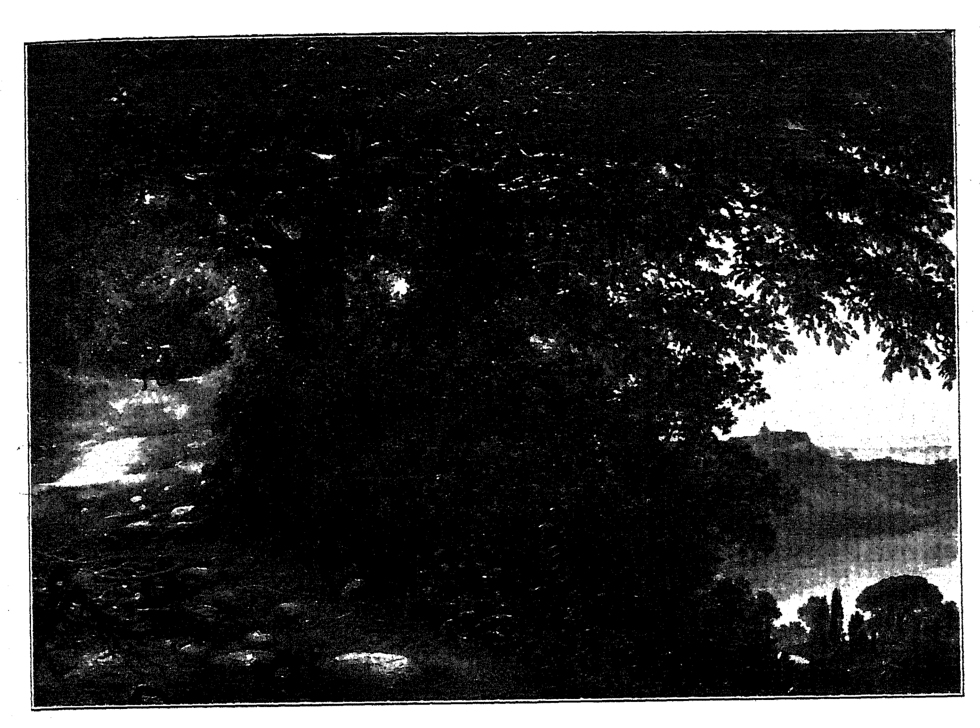
XXX.

Весь періодъ между 20-ми и 60-ми годами XIX вѣка въ пейзажной живописи заполненъ, въ сущности, однимъ и не особенно утѣшительнымъ теченіемъ, а именно такъ называемой Воробьевской школой, которую можно было-бы также назвать академической, такъ какъ ею управляли школьный шаблонъ, манера, казенный установленный рецептъ, а не правда, не свобода и не вдохновеніе природой. На смѣну искреннему скромному творчеству Алексѣевыхъ и Галактіоновыхъ, на смѣну ихъ любовному проникновенію тихой красотой родной природы, явилось дешевое желаніе поразить зрителя „чудесами" природы, великолѣпіемъ знаменитыхъ „живописныхъ" мѣстностей.

И Тёрнеру, и Декану вслѣдъ за Чайльдъ-Гарольдомъ не сидѣлось дома. Ихъ тянуло изъ окружавшей ихъ, пріѣвшейся обыденности въ невѣдомыя страны, гдѣ они надѣялись найти не находимое, вкусить такихъ наслажденій, какія только могутъ дать гашишъ и галлюцинаціи. Въ желаніи перенестись изъ пошлыхъ будней въ какой то праздничный и сказочный міръ заключалось главное стремленіе этихъ истинныхъ романтиковъ. Это желаніе вызвало ихъ изъ обыденной обстановки и заставило отправиться въ путь по бѣлому свѣту. Но разумѣется, такое новшество какъ и всякое другое, понравилось сейчасъ-же и филистерамъ, тѣмъ болѣе, что неутолимый аппетитъ праздныхъ людей естественно также не удовлетворяется одной дѣйствительностью и обыденностью. Во всѣ времена пустые и поверхностные люди всѣми силами стремились вылѣчиться отъ гнетущей ихъ тоски и скуки. Съ этой цѣлью были изобрѣтены туристничанье, курорты и всякое шлянье по бѣлому свѣту. Тѣ романтики рвались все дальше и дальше, вонъ изъ домашней конуры—отъ переполнявшаго ихъ этузіазма, отъ несогласія роскоши своего внутренняго міра съ нищенской прозой окружавшей жизни. „Буржуи" поплелись за ними, думая убѣжать отъ собственной пустоты, избавиться отъ роковой скуки.—Это то буржуазное стремленіе гулять по бѣлому свѣту нашло себѣ отраженіе и въ искусствѣ, отраженіе, сразу взятое подъ свое покровительство академіями, которымъ всегда приходились по вкусу всякая пошлость и мертвечина. Покровительство это выразилось между прочимъ въ томъ, что стали съ особымъ усердіемъ „учить видописи", посылать пенсіонеровъ-пейзажистовъ на многіе годы за-границу, поощрять и одобрять всю ту сладкую и миленькую фальшь, которую на радость вернувшимся восвояси туристамъ, эти пенсіонеры привозили изъ своихъ путешествій.

Уже были у насъ этого сорта художники и раньше. „Русскій Гаккертъ" Матвѣевъ (при Екатеринѣ II) удостоился, благодаря своимъ отвратительнымъ римскимъ ведутамъ, гораздо большаго успѣха, нежели современные ему искренніе художники: старшій Щедринъ, М. Ивановъ и Алексѣевъ. Такимъ же успѣхомъ пользовались также очень похожіе на Матвѣева Васильевъ и пріѣзжій, безнадежно аккуратный нѣмецъ Кюгельгенъ. Но со времени успѣха картинъ М. Воробьева, созданныхъ имъ во время путешествія на Востокъ и въ Италію (картинъ холодныхъ, скучныхъ и пустыхъ, ничего общаго неимѣющими съ его прежними очаровательными видами Петербурга) — количество такихъ видописцевъ-туристовъ сдѣлалось прямо огромнымъ.

Академическій пейзажъ пережилъ три періода. Къ первому, самому еще пріятному, принадлежатъ работы Воробьевской школы, въ узкомъ смыслѣ.



Лебедевъ: Кастель Гандольфо.

Онѣ были сдѣланы въ характерѣ сухихъ, но зато точныхъ топографическихъ съемокъ и отличались отъ пейзажей Щедрина и Галактіонова главнымъ образомъ тѣмъ, что въ нихъ совершенно отсутствовала „интимность", любовь и настроеніе. Точки были выбраны не характерныя, не съ намѣреніемъ тронуть зрителя, передать волновавшее художника чувство, но такъ, чтобы можно было сразу увидать массу разнородныхъ мѣстностей и вся картина могла служить чѣмъ то въ родѣ панорамы или путевого плана. По этой узкой и ремесленной, но требовавшей добросовѣстности (а потому нѣсколько симпатичной, хотя и не въ художественномъ отношеніи) дорожкѣ пошли: братья Чернецовы, Рабусъ (интересный еще тѣмъ, что онъ сдѣлалъ въ Москвѣ много видовъ зданій, большей частью нынѣ исчезнувшихъ), Боденъ, Раевъ и много другихъ. Послѣднимъ отголоскомъ этого направленія была наша акварельная школа 50-хъ и 60-хъ годовъ съ Клагесомъ, Скотти, Премацци, Лавецари и Бейне во главѣ. Къ этой же школѣ принадлежитъ отличный техникъ Вилье, а также кое кто изъ архитекторовъ: оба Тона, Гедике, Резановъ, Кракау и др.

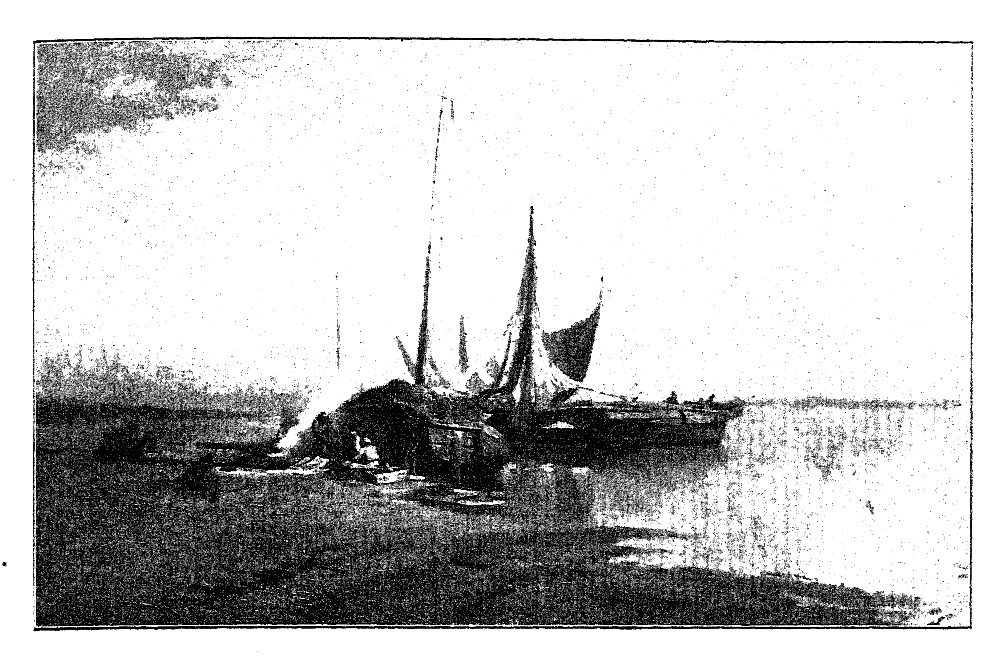
Ко второму періоду академическаго пейзажа, отличавшемуся большей мягкостью, нѣжностью и элегантностью, и, въ связи съ этимъ, большей фальшью и слащавостью, принадлежатъ всевозможные сверстники Штернберга и Чернышева. На образованіе этихъ художниковъ не малое вліяніе имѣли вошедшіе тогда въ моду „Stahlstiche", изготовлявшіеся въ Англіи и Германіи и отличавшіеся той „ласковой", „пріятной", но и безвкусной ложью, которая является отличительнымъ признакомъ всей эпохи такъ называемаго juste-milieu. За границей главными центрами этого направленія были Неаполь, съ его плеядой ловкихъ акварелистовъ, и Дюссельдорфъ, въ которомъ сосредоточились всѣ столпы „аппетитнаго ландшафта". Русскіе художники этого типа почти всѣ въ наше время забыты, однако двое изъ нихъ: одинъ изъ самыхъ первыхъ и одинъ изъ самыхъ послѣднихъ до сихъ поръ, по недоразумѣнію,

считаются какими то реформаторами и пользуются громкой, но далеко не заслуженной славой. Это—скончавшійся въ молодыхъ годахъ Лебедевъ и его дальній преемникъ, появившійся 40 лѣтъ послѣ него и также въ юныхъ годахъ скончавшійся, Ѳ. Васильевъ.

Лебедева считали до сихъ поръ у насъ продолжателемъ Сильвестра Щедрина. Намъ кажется, однако, что такая репутація создалась не столько на основаніи его произведеній, сколько на всевозможныхъ „словахъ". Стоитъ откинуть эти *слова* лично знавшихъ его современниковъ, а также его собственныя *слова*, встрѣчающіяся въ его письмахъ, и вмѣсто этого внимательнѣе изучить его произведенія,—какъ и придется сознаться, что его ловкій карандашъ и аппетитный мазокъ, его погоня за вкусненькими и часто дешевыми эффектами ничего общаго съ проникновеннымъ и страстнымъ творчествомъ, съ истинно-серьезнымъ мастерствомъ Щедрина не имѣли. И совсѣмъ тоже самое, не глядя на весь восторгъ отъ него Крамского и на то, что почему то его произвели у насъ въ какіе то родоначальники новой школы, нужно сказать и о Ѳ. Васильевѣ, такъ какъ на самомъ дѣлѣ онъ былъ послѣднимъ (чрезвычайно талантливымъ, но вполнѣ на ложномъ пути стоящимъ) эпигономъ того же направленія, къ которому принадлежали самъ Карлъ Павловичъ въ своихъ Азіатскихъ рисункахъ, а затѣмъ Фрикке, Горавскій, Сократъ Воробьевъ, Гунъ, Мещерскій, Дюккеръ, Лагоріо — всѣ наши „Дюссельдорфцы". И Лебедева и Васильева смерть похитила совсѣмъ молодыми, но оба они успѣли высказаться вполнѣ. Захваленные свыше всякой мѣры, врядъ ли могли бы они съ годами подвинуться въ своемъ развитіи и уйти отъ той лжи, въ которой пребывали и за которую именно ихъ и хвалили. У обоихъ былъ крупный талантъ, оба были очень художественно одаренными и впечатлительными натурами, но черезчуръ гибкими и податливыми людьми, зараженными всякой, окружавшей ихъ фальшью.

Дѣйствительно, въ глубинѣ души у нихъ жилъ истинно художественный огонекъ, но этотъ огонекъ прорывался въ ихъ картинахъ лишь крайне рѣдко, будучи постоянно подавленъ манерностью и шаблономъ. Такія дѣйствительно хорошія вещи, быть можетъ не особенно поэтичныя, но пріятныя одной своей славной, плавной и умѣлой техникой, своими красочными пятнами, какъ „Кастель-Гандольфо" Лебедева, „Барки на Волгѣ" или „Осенній пейзажъ" (у С. Боткина) Ѳ. Васильева—рѣдкія исключенія въ ихъ твореніи. Про обоихъ многочисленные ихъ любители говорятъ: „каждый рисуночекъ, каждый набросокъ, каждый этюдикъ ихъ—картина". Это правда, но въ томъ-то и кроется слабость обоихъ художниковъ. Ни тотъ, ни другой никогда не подходили къ природѣ просто, не всматривались въ нее покорно, съ благоговѣніемъ и трепетомъ. И дома, передъ собственнымъ вымысломъ, и въ изученіяхъ натуры они сохраняли туже безцеремонность, туже самодовольную осанку увѣренныхъ въ своей ловкости маніеристовъ. Потому-то у нихъ даже въ самомъ небрежномъ наброскѣ или этюдѣ уже было все то, что для большинства любителей составляетъ прелесть картины, т. е. нарядность и шикъ. Но поэтому самому ихъ трудно причислить къ сильнымъ и здоровымъ художникамъ.— Разумѣется, безконечно жаль обоихъ этихъ милыхъ и талантливыхъ молодыхъ людей, такъ рано сошедшихъ въ могилу, но приходится сказать, что ихъ ранняя смерть, вызвавшая всеобщее сожалѣніе, столь внезапно разбившая возложенныя на нихъ надежды, скорѣе послужила въ пользу ихъ художественной репутаціи.

На другихъ художникахъ этого „Дюссельдорфскаго" сладенькаго и миловиднаго, но ходульнаго и лживаго направленія, останавливаться нечего. Никто изъ нихъ, ни Сократъ Воробьевъ, ни Эрасси (еще одинъ



Ө. Васильевъ: Барки на Волгѣ.

Венеціановецъ, перебѣжавшій въ непріятельскій лагерь) ни Фрикке, ни Горавскій, ни декораторъ Бочаровъ, ни Лагоріо, ни графъ Мордвиновъ, ни Боголюбовъ, ни Н. Маковскій, не смотря на свою, иногда порядочную техническую умѣлость и ловкость, не сказали ни одного живаго слова, ни разу не трепетали и не умилялись передъ природой [1]). Не могли же они что-либо серьезно и глубоко перечувствовать, и это перечувствованное передать, уже потому, что вѣчно странствовали, вѣчно мѣняли одно мимолетное впечатлѣніе на другое, ни во что не всматривались, не вникали, ничего не успѣвали полюбить и понять, зато тѣмъ самымъ великолѣпно угождали своимъ, столь же, какъ они, пустымъ и безпочвеннымъ поклонникамъ.

Главная отличительная черта третьяго и послѣдняго періода академическаго пейзажа—это его, болѣе ясно и опредѣленно выразившаяся, зависимость отъ восторжествовавшаго въ 60-хъ и 70-хъ годахъ реализма. Академическіе пейзажисты третьяго періода съумѣли воспользоваться находками, сдѣланными художниками-искателями, но притомъ они не пожелали измѣнить своего душевнаго отношенія къ дѣлу, а лишь умѣренно приладились къ новому направленію, приглаживая и прихорашивая добытыя открытія, въ сущности, профанируя и опошляя такимъ образомъ то, что было драгоцѣннаго и священнаго въ тѣхъ находкахъ. Сюда принадлежитъ талантливый, но позорно изманерничавшійся Клеверъ, Суходольскій, Дюккеръ, поселившійся навсегда въ Дюссельдорфѣ, Крачковскій, отчасти и Орловскій, не смотря на его реалистическіе теоріи; москвичи Каменевъ и Ясновскій и, наконецъ, послѣдніе эпигоны реально-академическаго пейзажа: И. Ендогуровъ, Крыжицкій, Писемскій, Кондратенко и мн. др. Сюда-же принадлежалъ-бы и Саврасовъ, если-бы не его одинокая картина „Грачи прилетѣли“, сдѣлавшая его истиннымъ основателемъ всей новой русской школы пейзажистовъ.

[1]) Среди Боголюбовскихъ этюдовъ, исполненныхъ имъ во Франціи подъ впечатлѣніемъ работъ Изабэ, Дюпре и, послѣднее время, Будэна попадаются очень красивыя по тону и пріятныя по письму пастиччіо этихъ художниковъ.



И. Айвазовскій: Кораблекрушеніе.

Прежде чѣмъ перейти къ этой новой школѣ пейзажистовъ и ея источникамъ, слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ еще объ одномъ художникѣ—объ Айвазовскомъ, хотя и значившемся ученикомъ М. Воробьева, но стоявшимъ въ сторонѣ отъ общаго развитія русской пейзажной школы. Общее имѣлъ, впрочемъ, Айвазовскій съ этой школой то, что и онъ размѣнялъ все свое большое дарованіе и свою истинно-художественную душу на продажный вздоръ. Онъ перешелъ даже въ этомъ размѣнѣ, подобно Клеверу, черезъ всѣ границы приличія и сдѣлался прямо типомъ „рыночнаго“ художника, имѣющимъ уже скорѣе что-то общее съ малерами и живописцами вывѣсокъ, нежели съ истинными художниками.

Одно имя Айвазовскаго сейчасъ-же вызываетъ воспоминаніе о какой-то безобразной массѣ совсѣмъ тождественныхъ между собой, точно по трафарету писанныхъ, большущихъ, большихъ, среднихъ и крошечныхъ картинъ. Все волны, волны и волны, зеленыя, сѣрыя и синія, прозрачныя какъ стекло, съ вѣчно тѣми-же на нихъ жилками пѣны и покачнувшимися или гибнущими кораблями, съ вѣчно тѣми-же надъ ними пасмурными или грозовыми облаками. Еслибъ была возможность собрать эту подавляющую коллекцію въ одну кучу и устроить изъ нея гигантскій аутодафé, то навѣрное тѣмъ самымъ была-бы оказана великая услуга имени покойнаго художника и искусству, такъ какъ только послѣ такой очистки можно было-бы оцѣнить въ Айвазовскомъ то, что было въ немъ, дѣйствительно, хорошаго.

А въ немъ было хорошее. Айвазовскій, дѣйствительно, *любилъ* море и даже любилъ какъ-то сладострастно, неизмѣнно и, нужно сознаться, что, несмотря на всю рутину, любовь эта нашла себѣ выраженіе въ лучшихъ вещахъ его, въ которыхъ проглянуло его пониманіе мощнаго движенія водъ или дивной прелести штиля,—гладкой зеркальной сонной стихіи. Въ Айвазовскомъ, рядомъ съ негоціантскими, всесильными въ немъ инстинктами, безспорно жилъ истинно художественный темпераментъ и только чрезвычайно жаль, что русское общество и русская художественная критика не съумѣли под-

держать этотъ темпераментъ, но дали, наоборотъ, волю развернуться недостойнымъ инстинктамъ этого художника.

Заслуга Айвазовскаго въ исторіи русскаго общества (а тѣмъ болѣе во всеобщей)—не велика. Онъ ничего новаго въ нее не внесъ. То, что онъ дѣлалъ (или, вѣрнѣе, только желалъ дѣлать), т. е. *эпическое изображеніе стихійной жизни* было найдено Тёрнеромъ, а затѣмъ популяризовано Мартиномъ и другими англичанами, а также Изабэ и Гюденомъ. Айвазовскій получилъ это наслѣдіе Тёрнера изъ третьихъ и четвертыхъ рукъ (черезъ заѣзжаго французскаго художника Таннёра). Однако, и за то ему спасибо, что онъ, единственный среди русскихъ, съумѣлъ увлечься этимъ, хоть и сильно поразбавленнымъ, но все-же безконечно драгоцѣннымъ въ художественномъ отношеніи, наслѣдіемъ. Никто изъ художниковъ въ Россіи не находился на такой высотѣ, чтобъ заинтересоваться трагедіей мірозданія, мощью и красотой стихійныхъ явленій. Лишь одинъ Айвазовскій, идя по пятамъ Тёрнера и Мартина, зажигался на время ихъ вдохновенныыъ восторгомъ отъ великолѣпія космоса, являвшагося для нихъ живымъ, органическимъ, и даже разумнымъ и страстнымъ существомъ. Разумѣется, смѣшно читать такіе мѣста въ біографіи Айвазовскаго, гдѣ говорится, что, чѣмъ сложнѣе и глубже были темы, за которыя онъ брался, тѣмъ быстрѣе онъ съ ними справлялся. Это смѣшно и не говоритъ въ пользу серьезности его отношенія къ дѣлу, но уже то важно, что онъ брался за эти сложныя и глубокія задачи. Нужно, впрочемъ, отдать справедливость Айвазовскому, что иногда, не смотря на ужасный рисунокъ и часто „подносную“ живопись, ему все-же удавалось вкладывать въ нихъ что-то такое, отдаленно похожее на грандіозность и поэзію.

Рядомъ съ Айвазовскимъ всегда называютъ Судковскаго и даже многіе при этомъ отдаютъ предпочтеніе послѣднему передъ первымъ. Здѣсь, однако, кроется недоразумѣніе. Въ творчествѣ Айвазовскаго была хоть нѣкоторая доза истинной поэзіи. Судковскій же, сухой, робкій и педантичный человѣкъ, очень мелкая художественная натура, вдобавокъ зараженная всякой академической условностью, не съумѣлъ сохранить и этой дозы, но превратилъ жизнь и поэзію своего прототипа въ нѣчто добропорядочное, безобидное, аккуратное и совсѣмъ скучное и бездушное.

XXXI.

Чѣмъ то новымъ и свѣжимъ пахнуло отъ произведеній двухъ художниковъ, выступившихъ еще въ 60-хъ годахъ. Только что, впрочемъ, было указано, что это новое пробралось сейчасъ и въ творчество причисленныхъ къ Академіи пейзажистовъ, однако пробралось оно къ нимъ въ столь умѣренной степени и настолько въ перемежку со всякой условной сладостью, что невозможно говорить одновременно и объ этихъ компромисныхъ художникахъ, и о такихъ добросовѣстныхъ и убѣжденныхъ искателяхъ правды, каковы Шишкинъ и баронъ Клодтъ.

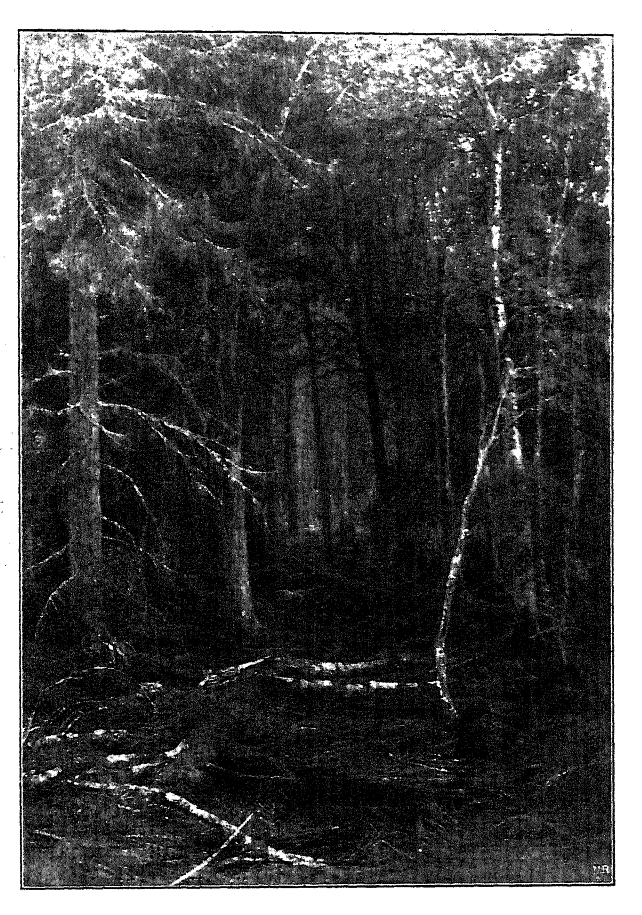
Для насъ, познавшихъ теперь, черезъ творчество Левитана, Сѣрова и Коровина, истинную гармонію русской природы, основной характеръ и поэзію ея, картины Шишкина и Клодта не имѣютъ больше того смысла и той прелести, какія онѣ

имѣли въ свое время, появляясь на выставкахъ рядомъ со всякой условностью, съ напомаженными и приглаженными произведеніями доморощенныхъ „дюссельдорфцевъ“. Мало того, намъ, пожалуй, даже странно теперь считать Клодта и Шишкина за предвѣстниковъ Левитана и Сѣрова, настолько и въ нихъ много подстроеннаго и прикрашеннаго. Не даромъ прожили оба по нѣсколько лѣтъ своей молодости въ пресловутомъ Дюссельдорфѣ и въ Швейцаріи, коверкая свое природное дарованіе подъ руководствомъ разныхъ послѣдователей Калама, Ширмера и Кукука. Однако, все это нисколько не уменьшаетъ ихъ исторической заслуги и, если попристальнѣе вглядѣться въ лучшія произведенія этихъ мастеровъ, то станетъ ясно, что отъ нихъ, и именно отъ нихъ двухъ, пошло все дальнѣйшее развитіе русскаго пейзажа, а слѣдовательно отчасти и всей русской живописи.

Оба они развивались въ 60-хъ годахъ, слѣдовательно въ эпоху наиболѣе остраго столкновенія самыхъ разнородныхъ началъ въ искусствѣ. Одновременно тогда раздавались въ воздухѣ горячіе призыва реализма, за которыми они и послѣдовали, но продолжали лепетать и заманчивыя, раздушеныя ласковыя рѣчи представителей Академіи: Фрикке, С. Воробьева, Премацци, Мещерскаго и др., имѣвшихъ въ любительскихъ кругахъ огромный успѣхъ. Совершенно фатально всесильная академическая рутина наложила и на Клодта, и на Шишкина свою несмываемую печать. Въ особенности это сказалось на техникѣ ихъ, а отчасти также и на выборѣ темъ, на всемъ ихъ отношеніи къ дѣлу. Такихъ бодрыхъ, вполнѣ независимыхъ героевъ-художниковъ, какими являются Моне́, Сизле и Вистлеръ, шестидесятые года въ Россіи не были способны создать.

Клодтъ былъ заинтересованъ не столько внѣшнимъ видомъ, сколько интимной жизнью природы и это составляетъ безспорно его преимущество передъ Шишкинымъ, это заставляетъ насъ въ немъ въ особенности видѣть предшественника нашихъ чудныхъ поэтовъ родного пейзажа. Этотъ, впослѣдствіе окончательно погибшій отъ пьянства, человѣкъ, въ молодые свои годы былъ художникомъ съ очень впечатлительной, склонной къ сентиментальной грусти натурой, безгранично *влюбленнымъ* въ свою родину. Его сладенько и прилизанно написанные пейзажи все-же говорятъ о чуткомъ его сердцѣ, и даже иногда (въ „Лѣсныхъ даляхъ“) объ его пониманіи грандіознаго, величественнаго. Клодтъ, очевидно, не заботился о томъ, чтобъ сдѣлать, подобно Мещерскимъ и Лагоріо, нарядный, „аппетитный“ ландшафтъ. Ему хотѣлось передать свои чувства, взволновавшее его впечатлѣніе, а нѣкоторая приглаженность и нарядность являлись уже фатально, подобно заразѣ, отъ которой онъ не былъ въ силахъ отдѣлаться.

Съ внѣшней стороны живопись Клодта, вслѣдствіе кропотливаго вылизыванія ненужныхъ мелочей и полнаго пренебреженія характерныхъ, „большихъ“ линій, напоминаетъ подчасъ нѣкоторыхъ полузабытыхъ теперь нѣмецкихъ пейзажистовъ начала XIX в., которые не безъ нѣкотораго чувства, но ужъ больно аккуратно и чистенько изображали прибранную, начисто вымытую и заново-покрашенную природу. И все-же въ его „Большой дорогѣ“ 1863 г. уже проглядываетъ, не смотря на плохую живопись и жалкія краски, очень искреннее настроеніе осенняго тоскливаго ненастья, въ его „Лѣсныхъ даляхъ“ (того-же приблизительно времени)—наивно, но довольно убѣдительно переданы просторъ и ширь тонущаго въ сѣрой лѣтней мглѣ лѣснаго океана, и въ особенности въ его „Пашнѣ“ 1872 г. есть какой-то намекъ на прославленіе, на пониманіе странной прелести и красоты земли, когда она весной—плоская и безконечная, черная, взрытая плугомъ,—вбираетъ въ себя животворящіе лучи солнца. Это намѣреніе, хоть и выражено очень нудно и слабо у Клодта, все же само по



Шишкинъ: Лѣсная глушь.

себѣ, какъ намѣреніе, имѣющее что-то отдаленно общее съ геніальными задачами Милле, заслуживаетъ полнаго сочувствія.

Однако, Клодтъ не могъ ничему *выучить*. Въ немъ иногда, правда, выражалось пониманіе внутренней поэзіи природы, но онъ совсѣмъ плохо, по диллетантски зналъ ея внѣшнія формы. Онъ былъ, дѣйствительно, далекимъ предшественникомъ Левитана, но, не явись одновременно съ нимъ и послѣ него цѣлый рядъ художниковъ, упорно занявшихся строгимъ изученіемъ внѣшнихъ формъ, вѣроятно, появленіе такого мастера какъ Левитанъ было бы отодвинуто еще на многіе годы. По пути Клодта нельзя было идти дальше. Да и пути скорѣе никакого не было, а были только почтенныя и трогательныя намѣренія. Нужно было сначала овладѣть вполнѣ формой, чтобы затѣмъ всецѣло выразить и внѣшнюю прелесть, и внутреннюю поэзію русской природы. Нуженъ былъ правильный строгій рисунокъ, внимательное изученіе линій и формъ, а также правдивыя, бодрыя, яркія краски. Рисунокъ далъ Шишкинъ, краски—Куинджи.

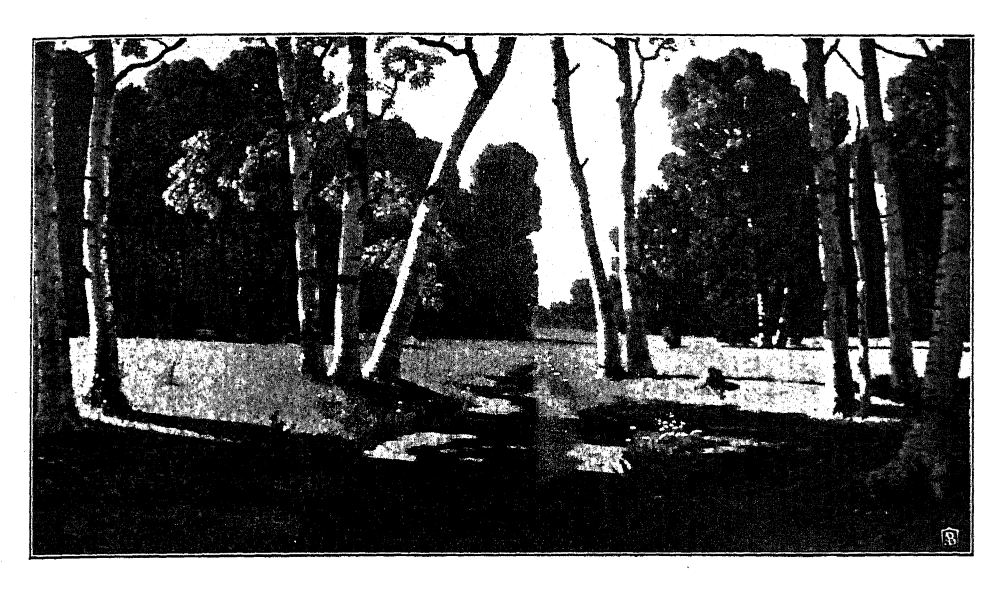
Шишкинъ охотно прибѣгалъ къ фотографіи и фотографичностью отзывается все его творчество и, въ особенности, его этюды. Однако, именно въ этихъ, смахивающихъ на фотографіи, этюдахъ—вся заслуга мастера. Для борьбы съ Академіей нужны были тогда не пѣсни и не стихи, а точные документы. Эти документы Шишкинъ рѣдко давалъ въ своихъ картинахъ. Принимаясь писать, на основаніи этюдовъ, свои крупныя и сложныя пейзажныя композиціи, онъ не въ силахъ былъ удержаться отъ прикрашиванія, приглаживанія и подстроенія, къ которымъ онъ прибѣгалъ въ угоду вкусамъ толпы, будучи, въ бытность свою въ Швейцаріи, самъ зараженъ этими вкусами. Его неоцѣнимыя заслуги передъ русскимъ художествомъ не въ картинахъ, но въ его безчисленныхъ рисункахъ, нѣкоторыхъ офортахъ и въ сотнѣ другой масляныхъ этюдовъ, въ особенности тѣхъ, въ которыхъ онъ не гнался за трудными свѣтовыми и красочными эффектами и которые давали ему возможность обращать большее вниманіе на рисунокъ, нежели на живопись.

Только въ этихъ безпритязательныхъ, скромныхъ вещахъ и проявилась цѣликомъ его сильная, своеобразная и даже внушительная фигура. Въ Шишкинѣ — авторѣ этихъ этюдовъ, настоящемъ, природномъ Шишкинѣ,—

было что то дикое и прямолинейное, даже чуть-чуть ограниченное и тупое, что приближало его скорѣе къ Венеціановцамъ, напр. къ Зарянкѣ, нежели къ духовно-утонченнымъ и просвѣщеннымъ товарищамъ его, въ родѣ Крамского или Ге. Эта ограниченность и дикость не лишена у Шишкина даже нѣкоторой грандіозности. Шишкинъ въ средѣ передвижниковъ былъ однимъ изъ самыхъ убѣжденныхъ и вѣрныхъ стражей реалистской правды, положимъ правды односторонне понятой, узкой, ограниченной, но все же правды. Ее онъ защищалъ въ своихъ этюдахъ отъ лжи нелѣпыхъ, всѣми принятыхъ „законовъ изящнаго". Безконечную пользу должны были приносить его рисунки и этюды, которые онъ привозилъ цѣлыми пудами послѣ каждаго лѣта, проведеннаго гдѣ нибудь на натурѣ. Съ громаднымъ интересомъ набрасывались на нихъ его пріятели и поклонники, изумляясь ихъ точности и строгости. Эти трезвыя, здоровыя изученія никого не заставляли трепетать и влюбляться въ родную страну, но они служили очень полными, очень яркими напоминаніями о томъ, что кромѣ Италіи и Швейцаріи, существуютъ и красоты русскаго родного пейзажа.

Однако Шишкинъ самъ, повторяемъ, не съумѣлъ выяснить эту красоту, да онъ, въ сущности, и не трепеталъ передъ нею. Этотъ дикарь, этотъ желѣзный человѣкъ исполнялъ въ своемъ творчествѣ какую то предопредѣленную роль. Онъ какъ будто все время говорилъ своимъ товарищамъ: вотъ, братцы, какъ выглядятъ русскіе лѣса, русскіе холмы, поля, нивы, деревни. Я не вѣдалъ, что дѣлалъ, въ точности изображая ихъ, но пойдите вы, молодые, поищите— быть можетъ въ томъ, въ чемъ я не съумѣлъ отыскать прелести, вы найдете ее, и затѣмъ выразите въ своихъ произведеніяхъ. Вотъ „образчики" Россіи, посмотрите, не прекрасна ли она на самомъ дѣлѣ? И его послушали, пошли и нашли эту прелесть. Теперь, въ созданіяхъ Левитана, Коровина, Сѣрова, Якунчиковой, Сомова, мы уже видимъ не сухія, тупыя съемки съ натуры и не одни намеки на русскую поэзію, сквозь заимствованную у Дюссельдорфа слащавонелѣпую форму, а самую суть прелести, внутренній смыслъ и, въ то-же время, полностью внѣшнюю красоту русской природы. Шишкинъ, главнымъ образомъ, помогъ разобраться въ этихъ ея внѣшнихъ формахъ.

Рядомъ съ этюдами останутся нѣсколько картинъ Шишкина, которыя, въ сущности, также можно назвать увеличенными этюдами, такъ какъ онѣ написаны имъ съ рабской точностью, съ тѣмъ же вниманіемъ, съ какимъ Тырановъ или Ѳедотовъ выписывали свои intérieur'ы. Такія картины Шишкина и изображаютъ преимущественно intérieur'ы, но не домовъ и комнатъ, а лѣса. Выписана каждая травка, былинка, всякая борозда въ корѣ, всѣ выпуклости моха, чуть ли не всѣ иглы сосенъ и елокъ. Все застыло, замерло, засохло. Ничто не шелохнется. Напрасно „оживлялъ" Шишкинъ эти пейзажи слабо нарисованными фигурами звѣрей и людей, они отъ того ничуть не выигрывали въ жизненности и скорѣе только теряли свою строгость и непосредственность. Характерно уже то, что Шишкину удавалось вполнѣ передавать только хвойную растительность и сѣрые безцвѣтные дни. Даже въ рисункѣ у него не было ни на іоту теплоты и сочности, такъ сказать колорита. Все, что требовало этой колоритности рисунка: густая, вкусная листва дуба, разслабленная грація березъ, пышныя моря желтѣющихъ нивъ—все это не удавалось ему, или сейчасъ же получало какой то faux-air Калама, или просто казалось убійственно скучнымъ и холоднымъ. Напротивъ того, хвойная растительность съ ея опредѣленными очертаніями, сухая и черствая, давала ему возможность вдоволь блеснуть своими качествами внимательнаго, безусловно строгаго кописта. „Sous-bois" Шишкина такъ же относятся къ „sous-bois" Діаза, какъ этюдъ мужичка Щедровскаго или Морозова къ картинамъ Милле́. Въ одномъ случаѣ—научная тупая точность, ничего общаго съ ис-



Куинджи: Березовая роща.

кусствомъ не имѣющая, въ другомъ — красота, поэзія, высшій синтезъ, самая суть дѣла.

Какъ колоритъ Шишкина, такъ и колоритъ всѣхъ его сверстниковъ— абсолютно безразличенъ. Въ лучшихъ случаяхъ онъ правдоподобенъ, но никогда не правдивъ. Единственно Семирадскій и Рѣпинъ, уже въ началѣ 70-хъ годовъ, съумѣли дать нѣсколько истинно-блестящихъ и вѣрныхъ въ красочномъ отношеніи картинъ, но Сорренто и Капри Семирадскаго не могли научить, какъ смотрѣть на сѣрыя, тусклыя краски Россіи, а первые опыты Рѣпина прошли въ этомъ отношеніи почти незамѣченными, такъ какъ и публика и художники были исключительно заинтересованы содержаніемъ его картинъ. Для русской живописи необходимо было появленіе *своего Моне́*—такого художника, который бы такъ ясно понялъ отношенія красокъ, такъ точно бы вникъ въ оттѣнки ихъ, такъ горячо и страстно пожелалъ бы ихъ передать, что и другіе русскіе художники *повѣрили бы* ему, перестали бы относиться къ палитрѣ, какъ къ какому то, едва ли нужному придатку. Краски въ русской живописи, со временъ Кипренскаго и Венеціанова, перестали играть самостоятельную, значительную роль. Къ нимъ сами художники относились какъ къ своего рода оффиціальному костюму, безъ котораго, только изъ предразсудка, неприлично предстать передъ публикой. Всѣ картины академическаго и передвижническаго лагеря до 80-хъ г., за рѣдкими исключеніями, были, въ сущности, или пестрыми, безвкусными по своей нарядности издѣліями (Ив. Соколовъ, Мещерскій, Зичи, К. Маковскій) или туго, тускло, блекло раскрашенными рисунками. Исключеніями (подтверждающими, впрочемъ, правило) можно считать яркую „Тайную Вечерю“ Ге, два-три этюда Ѳ. Васильева и картины Рѣпина и Семирадскаго. Роль русскаго Моне́, показавшаго прелесть самой краски, открывшаго законы ея вибрированія, ея звона, съигралъ въ русской живописи, toute proportion gardée, Архипъ Куинджи. Его эффектныя, яркія и ясныя картины прямо ошеломили апатичную, тоскливо-приличную русскую публику и вызвали въ свое время такія же ожесточенные споры, столько же волненія, восторговъ и негодованія, какъ и выставки Верещагина.

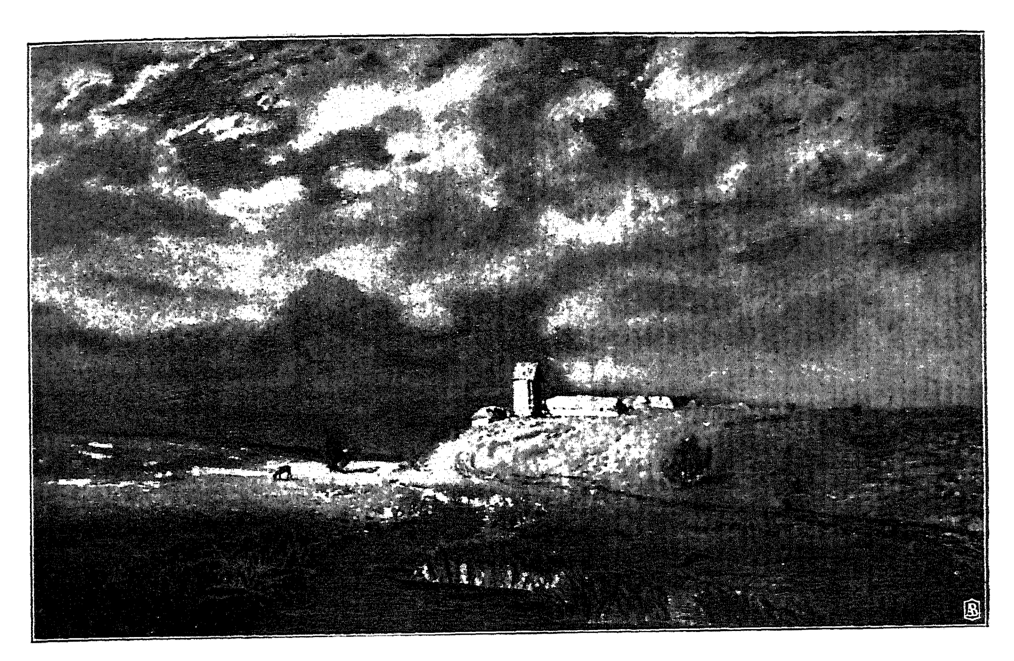
Куинджи былъ ученикомъ Айвазовскаго и только горячій, увлекающійся—ис-

тый южанинъ Айвазовскій, съ его пестрой и ясной, какъ радуга, какъ иллюминація, палитрой, могъ изъ всѣхъ русскихъ художниковъ пробудить въ своемъ молодомъ ученикѣ, тоже южанинѣ, столь же горячемъ и увлекающемся, какъ онъ самъ, порывы къ яркому и цвѣтистому. Широко взятыя, вольно раскидистыя композиціи учителя должны были благотворно дѣйствовать на юношу, который, не видавъ еще ничего другого, не могъ понять тогда ихъ внутренней пустоты, но зато привыкалъ, увлекаясь ими, просто и свободно смотрѣть на природу.

Куинджи въ началѣ своей дѣятельности и явился, дѣйствительно, какъ бы вторымъ, только до извѣстной степени усовершенствованнымъ, изданіемъ Айвазовскаго. Деревушки, расположенныя на далекихъ плоскихъ равнинахъ, распутица подъ тусклымъ заволоченнымъ небомъ, буря на Черномъ морѣ при закатѣ солнца, вотъ темы Куинджи перваго періода. Въ томъ же духѣ были и его степи, написанныя впослѣдствіи, но имѣвшія общіе съ этими первыми картинами, какъ достоинства—эпически-стихійный замыселъ, ширь и простоту темы—такъ и недостатки—нѣкоторую сухость письма и вялость, безразличіе красокъ. Не въ этихъ вещахъ сказалъ Куинджи свое новое слово. Останься отъ него только такія картины, его бы такъ же забыли послѣдующія поколѣнія, какъ Клодта или Орловскаго. Для того, чтобы найти себя, ему нужно было побывать въ Парижѣ.

Положимъ, онъ отнесся скорѣе отрицательно къ французскимъ импрессіонистамъ, вѣроятно, вслѣдствіе того, что ихъ опыты находились уже больно въ противорѣчіи съ тѣмъ, что онъ привыкъ видѣть на родинѣ, но ихъ примѣръ подѣйствовалъ на него, какъ и на Рѣпина помимо его воли самымъ разительнымъ образомъ. Во всякомъ случаѣ, вернувшись домой, Куинджи создалъ картины, въ которыхъ главную роль играли уже не настроеніе и не поэтическій замыселъ, а „самая соль живописи“—краска, къ которой онъ и раньше не чувствовалъ отвращенія, но которую онъ до поѣздки въ Парижъ не познавалъ ясно, а главное не познавалъ *самостоятельно*. Въ сущности напрасно искать въ его „Ночахъ“, въ его „Березовой рощѣ“, въ его „Грозѣ“ поэзіи. Для поэзіи, какъ оно не покажется страннымъ, онъ не достаточно владѣлъ формой. Трактованы эти картины уже слишкомъ театрально, грубо, нарочито. Къ тому же ихъ поэтическія темы, въ сущности, даже банальны, дешевы и не подымаются надъ темами Айвазовскаго или Лагоріо. Все огромное достоинство ихъ въ одной только краскѣ, сильной, ясной, яркой и смѣлой.

Такой краски не отыскать во всемъ тогдашнемъ русскомъ художествѣ. Теперь „Лунную ночь въ Украйнѣ“ принято называть „заслонкой“ и олеографіей, и дѣйствительно, она такъ почернѣла съ тѣхъ поръ, что краски не привлекаютъ вниманія, а съ другой стороны ея дешевая композиція и грубое исполненіе такъ стали бросаться въ глаза, что трудно постичь ея прежнюю прелесть. Но намъ помнится какое впечатлѣніе эта картина производила 20 лѣтъ тому назадъ и именно своей цвѣтистостью, смѣлостью своихъ купоросно-зеленыхъ, черно-зеленыхъ и сине-зеленыхъ тоновъ. Подкупающая прелесть этой картины, въ дни ея свѣжести, заключалась въ томъ, что она была безусловно лишена крикливости, и общій красочный аккордъ получался мягкій, спокойный и тихій. Такъ точно и „Березовая роща“. Эта картина, въ свое время такъ поразила наивную петербургскую публику, что многимъ тогда казалось, будто для достиженія эффекта мастеръ долженъ былъ непремѣнно прибѣгнуть къ транспаранту, къ освѣщенію сзади и спереди и т. п. „шарлатанскимъ фокусамъ“. — Но и въ этомъ произведеніи Куинджи намъ теперь сильно претитъ ея грубая форма. Въ особенности непріятна дурно понятая „симплификація“, кулисное построеніе, бьющее на діорамный trompe l'oeil. Однако, уже то почтенно, что Куинджи, чувствовалъ необходимость



Куинджи: Гроза.

этого упрощенія и, первый въ русской живописи, сталъ добиваться его въ такіе дни, когда еще безразличный „выписывальщикъ“ Мейссонье стоялъ у нашего художества въ зенитѣ своей славы (стоитъ только вспомнить восторгъ отъ него Рѣпина). Изучая эту вещь Куинджи, проникаешься большимъ уваженіемъ къ ея творцу. Замѣчательны ея смѣлыя, ясныя краски, не безразлична и техника. Куинджи видимо добивался, чтобъ каждый мазокъ „значилъ“ и звучалъ, чтобъ ничего не было лишняго. Въ общемъ, не смотря на бѣдность средствъ и на грубые недостатки, картина эта играетъ и живетъ своей, весьма интенсивной, красочной жизнью. Вообразите себѣ эту самую вещь нарисованной лучше, осмысленнѣе, съ полнымъ пониманіемъ формъ и вниканіемъ во всѣ ихъ тонкости, и сейчасъ же неминуемо вспомнится Бёклинъ лучшаго періода—величайшій колористъ и живописецъ второй половины XIX в. Единственно „Гроза“ не утратила и до сихъ поръ своей прелести. По этой, сравнительно хорошо сохранившейся, картинѣ Куинджи можно вполнѣ судить объ исчезнувшихъ красочныхъ достоинствахъ прочихъ картинъ и вообще о значительности дарованія мастера.

Въ этомъ художникѣ крайне любопытна вся его очень сложная фигура: его правдивость, доходящая до дерзости, до грубости, его безусловная честность и въ то же время его наклонность къ дешевому эффекту, къ театральнымъ пріемамъ, его потворство грубымъ вкусамъ толпы. Въ его воззрѣніяхъ также выразилась эта раздвоенность. Онъ въ одно и то же время широкій, смѣлый, страстный поклонникъ красоты, обожающій живопись, и, подобно большинству своихъ товарищей, убѣжденный сторонникъ мнѣнія, что живопись безконечно уступаетъ литературѣ.

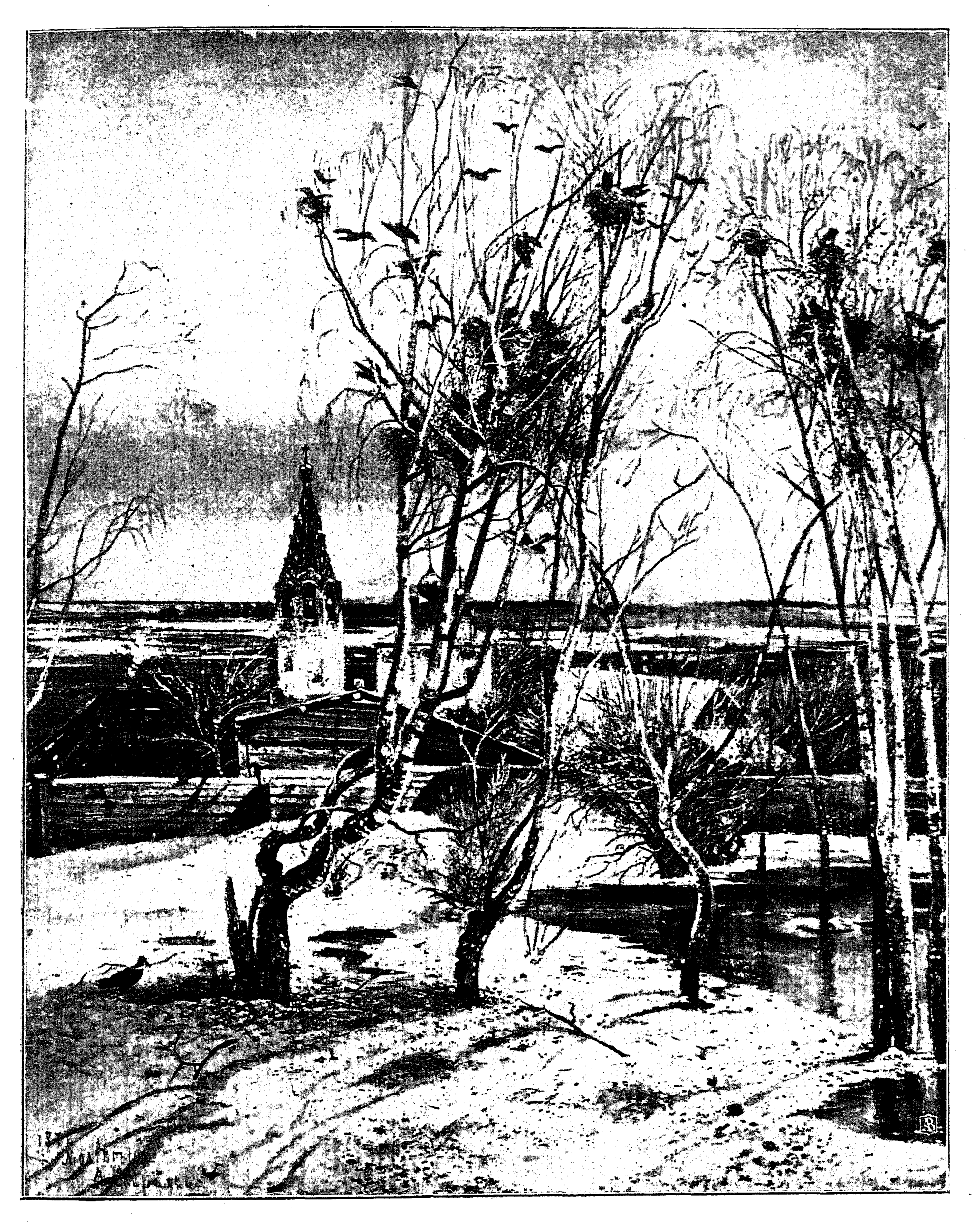
Эта раздвоенность—черта общая всему поколѣнію художниковъ 70-хъ годовъ, далеко не столь прямолинейному, какъ предшествующее ему поколѣніе безусловныхъ направленцевъ,—выразилась въ произведеніяхъ Куинджи въ томъ, что при выполненіи своихъ прекрасныхъ замысловъ онъ постоянно прибѣгалъ къ самому недостойному эффектничанію. Весьма возможно, что сознаніе своихъ

недостатковъ очень тяготило его самого и что это то сознаніе и слѣдуетъ считать одной изъ причинъ того, что Куинджи, вдругъ, среди своего колоссальнаго успѣха, удалился отъ публики и заперъ свою мастерскую даже для лучшихъ друзей. Около двадцати лѣтъ Куинджи не показывалъ своихъ произведеній. Быть можетъ, впрочемъ, виноватъ въ этомъ удаленіи Куинджи съ художественной арены—какъ разъ этотъ колоссальный, нелѣпый успѣхъ. Вѣдь лучшіе русскіе люди увѣровали тогда, что Куинджи геній, какихъ не было въ исторіи искусства. Никому не приходило въ голову, что онъ, въ сущности, довольно слабый отголосокъ французскаго импрессіонистскаго теченія. Какъ Брюлловъ, какъ Верещагинъ, какъ, къ сожалѣнію, весьма многіе другіе, Куинджи былъ захваленъ свыше всякой мѣры, и дальнѣйшая психологія мастера, запуганнаго такъ сказать своимъ успѣхомъ, замолчавшаго потому, что всякое его дальнѣйшее слово могло бы уже и не вызвать того-же восторга, является вполнѣ понятной. Куинджи предпочелъ оставаться со своей разъ завоеванной славой, предоставляя будущимъ поколѣніямъ, уже *заглазно*, дѣлать переоцѣнку этой славы.

Куинджи въ дни своей полной силы не имѣлъ вокругъ себя учениковъ но колористическія завоеванія его не прошли безслѣдно. Не будь этихъ завоеваній, русская живопись и, въ особенности, русскіе пейзажисты долго бы еще не знали, что значитъ краска и свѣтъ, русскіе художники продолжали-бы такъже робко и тупо списывать натуру, какъ во времена Перова. Впослѣдствіи, въ началѣ 90-хъ годовъ, Куинджи былъ приглашенъ преподавателемъ въ реформированную академію. Здѣсь только обнаружилось какой замѣчательный художественно-педагогическій даръ жилъ въ этомъ мастерѣ. Даръ, впрочемъ, этотъ былъ очень простого, но тѣмъ болѣе могучаго свойства. Онъ заключался единственно въ томъ, что Куинджи, какъ настоящій художникъ, такъ страстно любилъ и такъ глубоко понималъ прелесть природы, что ему не стоило большого труда заразить другихъ своей страстью, передать другимъ это пониманіе. Куинджи училъ (если вообще здѣсь это слово примѣнимо) не длинными теоріями, не красивыми фразами, а короткими, сжатыми указаніями, попадавшими прямо въ точку и дѣйствовавшими съ удивительной силой, потому именно, что они были произнесены въ какомъ-то сосредоточенномъ экстазѣ передъ природой. Не мудрено, что благодаря этому и отчасти благодаря своему отеческому, любовному отношенію къ ученикамъ—онъ образовалъ ихъ цѣлый полкъ. Самые талантливые изъ нихъ пошли своей дорогой, но они на вѣки остались признательными своему учителю за то, что онъ открылъ имъ душу и глаза, вдругъ сорвалъ съ дѣйствительности скучный, мертвящій саванъ академической схоластики и показалъ имъ ее въ полной ея наготѣ и прелести.

XXXII.

Кромѣ Куинджи и Шишкина въ 70-хъ и 80-хъ годахъ блистали еще нѣсколько художниковъ, которыхъ можно назвать уже прямыми предшественниками Левитана, соединишаго въ своемъ лицѣ всѣ ихъ исканія и давшаго геніальный синтезъ ихъ частичному, отрывочному творчеству.



Саврасовъ: Грачи прилетѣли.

Саврасовъ выступилъ гораздо раньше этого періода еще въ 50-хъ годахъ, однако, вся его дѣятельность до 1871 г., до появленія картины „Грачи прилетѣли", прошла блѣдной, жалкой и не нужной. Уже это одно—довольно странный примѣръ въ исторіи искусства, но еще болѣе странно, что, давъ эту замѣчательную и многозначительную картину—онъ снова ушелъ въ тѣнь, опустился и послѣдніе двадцать лѣтъ прожилъ въ полномъ бездѣйствіи, страдая запоемъ, еле-еле перебиваясь продажей въ московскихъ подворотняхъ своихъ, очень неважныхъ, этюдовъ. Одинокая картина Саврасова по справедливости должна считаться (на ряду, пожалуй, со столь-же одинокой картиной Лосенки) какимъ-то феноменальнымъ, необъяснимымъ случаемъ, находящимся

внѣ всякой связи съ прошлымъ, и это, какъ по темѣ, по чудному поэтичному настроенію, такъ и по исполненію, по простотѣ, непосредственности исполненія и отчасти даже по красотѣ красокъ (теперь картина сильно почернѣла и поблекла). Очевидно, въ Саврасовѣ, въ этомъ скорѣе пустоватомъ, банальномъ художникѣ, ничѣмъ въ прочихъ своихъ вещахъ не отличавшемся отъ разныхъ Каменевыхъ, Ясновскихъ и Амосовыхъ—отъ всего порядочнаго, но далеко не передоваго въ исскуствѣ,—жила настоящая душа живописца и настоящій могучій художественный темпераментъ, священный даръ внимать таинственнымъ голосамъ въ природѣ, до него еще никѣмъ изъ русскихъ живописцевъ не разслышаннымъ.

„Грачи прилетѣли"—чудесная картина, такая-же поэтичная, въ одно и то же время тоскливая и радостная—истинно-весенняя, какъ вступленіе къ „Снѣгурочкѣ" Римскаго!—Еще зима. Мрачный сизый горизонтъ, далекая снѣжная равнина, старинная церковь, жалкіе домики, голыя деревья, зябнущія въ холодной сырости, почти мертвыя отъ долгаго тяжелаго сна... И вотъ чувствуется какъ по этой сырой и холодной, мертвой, безконечной мглѣ проносится первое легкое и мягкое дуновеніе теплоты, жизни. И отъ ласки этого дуновенія растаялъ прудъ, встрепенулись, ожили деревья, а снѣжный саванъ быстро исчезаетъ. Цѣлая стая веселыхъ птицъ примчалась съ этимъ вѣтромъ. Они разсѣлись по деревьямъ и безъ умолку твердятъ свою радостную вѣсть о близости весны.

Теперь насъ до пресыщенія закормили всевозможными веснами. На каждой выставкѣ появляется ихъ нѣсколько десятковъ. Даже нѣкоторые художники избрали себѣ весну своей спеціальностью: изъ года въ годъ они только и пишутъ разныя „распутицы" „послѣдніе снѣга" и т. п. Но въ 1871 г. картина Саврасова была прелестной новинкой, цѣлымъ откровеніемъ, настолько неожиданнымъ, страннымъ, что тогда, несмотря на успѣхъ, не нашлось ей ни одного подражателя. Можетъ быть потому и самъ Саврасовъ ничего уже больше не сдѣлалъ подобнаго, что картина была выше своего времени и его личнаго таланта, что и для него созданіе ея было неожиданностью, плодомъ какой-то игры вдохновенія! Зато въ концѣ 80-хъ годовъ, когда лучшія силы въ русскомъ искусствѣ взялись за пейзажъ, когда вся дорога въ техническомъ отношеніи,—и въ смыслѣ красокъ, и въ смыслѣ живописи и свѣта,—была пройдена, когда все, что требовалось для свободнаго и непринужденнаго творчества, было найдено, тогда картина Саврасова послужила путеводной звѣздой не одному изъ художниковъ. Глядя на это простое, безхитростное произведеніе, они сами набирались смѣлости и бодрости и отдѣлывались отъ послѣднихъ путъ прикрашенной буржуазной условности.

Здѣсь-же слѣдуетъ снова упомянуть о Полѣновѣ, прославившемся своими легковѣсными иллюстраціями Евангелія, но заслуживающемъ почетное мѣсто въ исторіи русскаго искусства исключительно благодаря своимъ, къ сожалѣнію, не особенно многочисленнымъ, пейзажамъ. Его восточные этюды теперь кажутся слащавыми и непріятно поражаютъ своей вялой техникой, но въ свое время они явились также своего рода откровеніемъ для глаза русскихъ художниковъ, такъ какъ никто до него не передавалъ такую легкость въ тѣняхъ, такую прозрачность красокъ, такую воздушность перспективы. Этюды Полѣнова сослужили русскому художеству, быть можетъ, даже лучшую службу, нежели болѣе точные, но сухіе Верещагинскіе этюды, потому именно, что они были доступнѣе, что они не такъ ужъ рѣзко отличались отъ всего предыдущаго и современнаго (напр., отъ Семирадскаго), нежели тѣ.

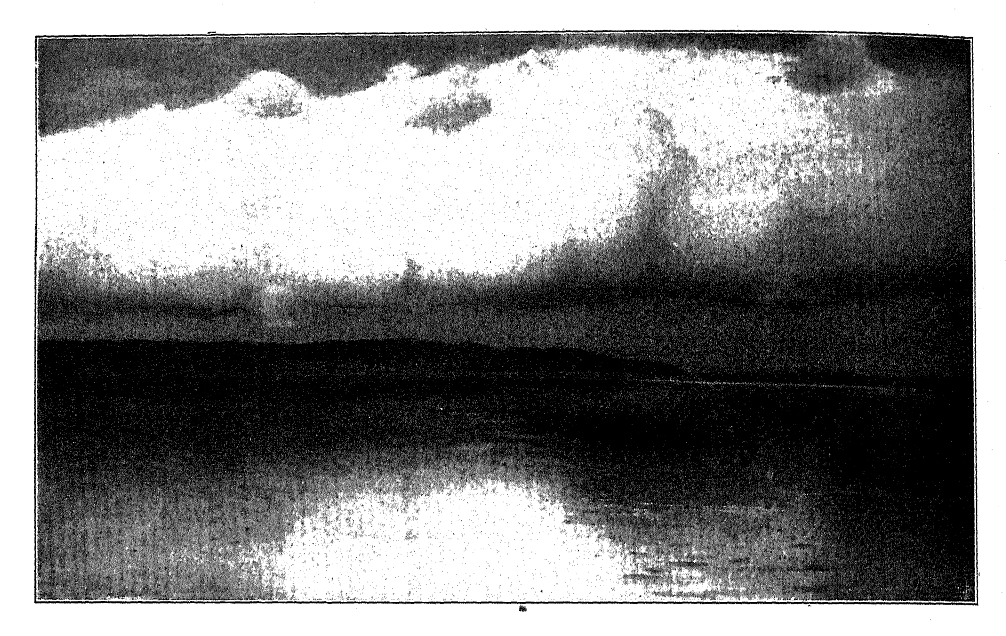
Гораздо лучше, не смотря на робкую технику и небогатыя, но доста-



Полѣновъ: Бабушкинъ садъ.

точно правдивыя краски, выразилъ Полѣновъ свою впечатлительность и открытый къ пониманію поэзіи умъ въ нѣсколькихъ пейзажахъ на русскія темы, очень просто задуманныхъ, иногда очень широко взятыхъ и всегда трогательныхъ. Знаменитъ его „Бабушкинъ садъ“, отъ котораго пошли затѣмъ всѣ безчисленныя „Забытыя“ и „заглохшія усадьбы“. Еще милѣе его тихій, ясный и свѣтлый провинціальный уголокъ (явившійся на выставкѣ одновременно съ его ужасной Деларошевской картиной: „Le droit du seigneur“). Наконецъ, очень хорошъ его широкораскинувшійся бѣлый пейзажъ: „Первый снѣгъ“, на которомъ такъ эффектно желтѣетъ незамерзшая рѣка. Эти, нѣсколько дряблыя по живописи и не особенно сильныя, по краскамъ, картины заслуживаютъ остаться въ памяти будущихъ поколѣній, для которыхъ „Грѣшница“ и „Мечты“ ровно ничего уже не будутъ значить; заслуживаютъ онѣ это потому уже, что въ нихъ съ большой простотой и непосредственностью впервые были затронуты, задолго до Левитана, еще въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, прелестныя „Тургеневскія темы“, которыя впослѣдствіи стали на долгое время самыми излюбленными въ русскомъ искусствѣ.

На Передвижной 1886 г. наибольшій успѣхъ выпалъ на долю картины „Ранняя весна“ Дубовскаго и съ тѣхъ поръ имя этого художника стало однимъ изъ самыхъ у насъ популярныхъ. Дѣйствительно, съ картины Саврасова не появлялось у насъ произведеній съ болѣе ясно выраженнымъ поэтическимъ намѣреніемъ. Тема была восхитительна: солнце, ликующее свою побѣду надъ холодомъ и смертью. Все сверкаетъ и сіяетъ, таетъ, течетъ. Го-



Дубовской: Притихло.

лубыя веселыя тѣни ложатся по розоватому, исчезающему снѣгу, избушки, заборъ, деревья грѣются въ животворящихъ лучахъ. Ясное, голубое, юное небо. Однако, уже и въ этой картинѣ сказались недостатки мастера, со временемъ до того усилилившіеся, что лишили его того виднаго мѣста, которое онъ было занялъ. Эти недостатки заключались исключительно въ техникѣ.

Странное дѣло, объяснимое, впрочемъ, въ средѣ передвижниковъ, не обращавшихъ *изъ принципа* на технику должнаго вниманія, — живопись поэта Дубовскаго, занятаго постоянно широкими и чудесными задачами, мало чѣмъ отличалась отъ нѣсколько „подносной" живописи Айвазовскаго. Та-же жидкость, та-же поверхностность, та-же рѣзкость. Бѣдность въ полутонахъ, грубость красочнаго эффекта, что-то дилетантское, вялое въ кисти. Нѣкоторыя картины Дубовскаго прямо погублены этой техникой, напр., его очень широко задуманная, но совершенно непріятная въ исполненіи, почти дѣтская, „Пашня". Другая, прелестная по замыслу, картина: „Штиль" напоминаетъ, благодаря этой гладкой, робкой живописи, сильно налакированную клеенку. Особенно-же неудачными слѣдуетъ признать всѣ его позднѣйшія „Весны" и „Зимы", гдѣ снѣгъ зачастую похожъ на вату или кремъ, хаты и избушки на пряничные домики, и гдѣ, главное, чувствуется что-то общее съ картинами Клевера, что-то олеографичное, дешевое, потворствующее вкусамъ толпы.

Въ 1887 г. въ первый разъ обратилъ на себя серьезное вниманіе Остроуховъ своими замѣчательными картинами: „Золотая осень" и „Весна", являющимися самыми близкими, и по духу, и по времени, предшественниками Левитана. Въ 1891 г., одновременно съ „Тихой обителью" послѣдняго, Остроуховъ выставилъ свое лучшее произведеніе „Сиверко", удивительно вѣрное и скромное изображеніе русской природы. Не смотря на свою жесткую и не особенно виртуозную живопись, эта одинокая картина должна быть отнесена къ самымъ драгоцѣннымъ явленіямъ въ русской живописи.—Холодный лѣтній день. Сѣрыя холодныя облака несутся по небу. Стальная рѣка вьется между песчаными скучными, слегка возвышенными берегами. Вдали нахмуренный лѣсъ. Надъ всей



Остроуховъ: Сиверко.

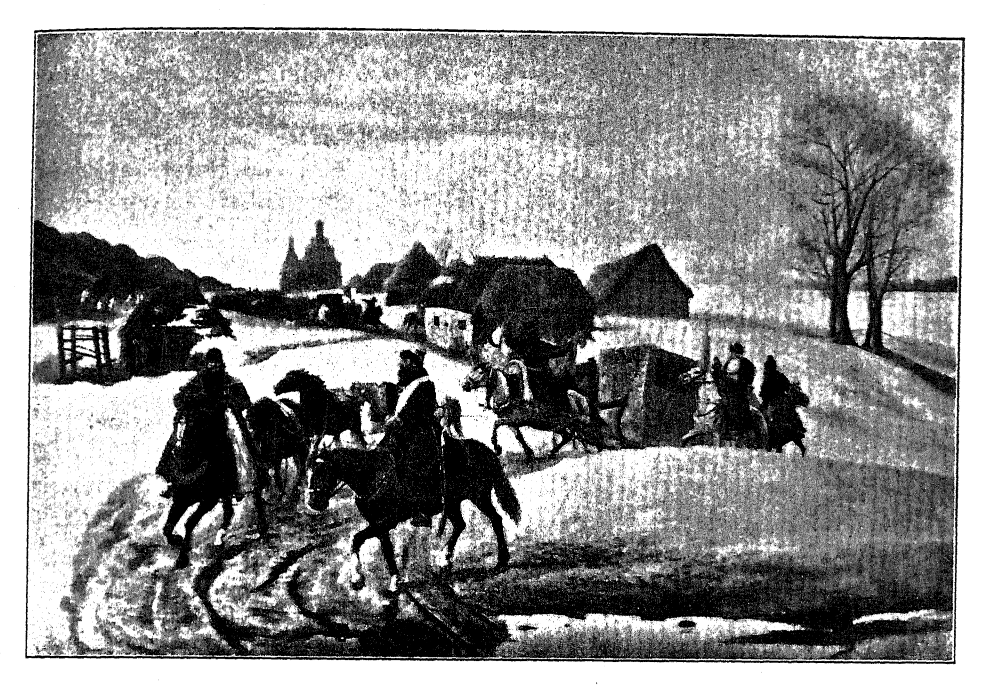
далекой мѣстностью гудитъ и реветъ несносный сѣверный вѣтеръ. Подъ его ударами вздрагиваетъ рѣка и покрывается острыми злыми волнами.—Къ сожалѣнію, Остроуховъ впослѣдствіи уже не дѣлалъ ничего равносильнаго этой картинѣ и вообще почти бросилъ живопись, принужденный отдавать все свое время далеко не художественнымъ занятіямъ.

Однимъ изъ самыхъ раннихъ чистыхъ реалистовъ является Кузнецовъ. На него (и въ то-же время, по совершенно странной непослѣдовательности, на Бодаревскаго) указывалъ Крамской, какъ на „новыхъ людей“ еще въ первой половинѣ 80-хъ годовъ и даже завидовалъ имъ. Дѣйствительно, у Кузнецова найдется нѣсколько простыхъ незатѣйливыхъ и скромныхъ картинъ - этюдовъ съ натуры, въ которыхъ очень ярко, очень правдиво, но не особенно художественно переданы разныя деревенскія сценки. Лучшія изъ этихъ картинъ: „Свиньи“ и „Ремонтеръ“, находятся у Третьякова и до сихъ поръ не утратили своей свѣжести. — Къ такимъ-же чистымъ реалистамъ должны быть отнесены: пейзажистъ-миніатюристъ Похитоновъ, болѣе извѣстный за-границей, гдѣ онъ и прожилъ полъ-жизни (кличка русскаго Мейсонье вполнѣ подходитъ къ этому нѣсколько сухому, но удивительно точному спеціалисту микроскопически-миніатюрной живописи); Костанди — авторъ немногочисленныхъ, но довольно изящно и правдиво написанныхъ сценокъ; наконецъ акварелистъ Альбертъ Бенуа, къ сожалѣнію, слишкомъ часто впадавшій въ общіе недостатки акварельныхъ выставокъ—въ нѣкоторую „салонность“, но сдѣлавшій на своемъ вѣку (особенно въ 80-хъ годахъ) не мало превосходныхъ, по виртуозности и правдивости красокъ, этюдовъ.

XXXIII.

Здѣсь же, на рубежѣ современной намъ эпохи, придется говорить объ одномъ изъ самыхъ изумительныхъ русскихъ художниковъ — о Суриковѣ, не смотря на то, что онъ былъ ученикомъ Академіи и до сихъ поръ состоитъ членомъ передвижныхъ выставокъ. Приходится же о немъ говорить здѣсь, такъ какъ невозможно его зачислить ни въ одинъ изъ этихъ двухъ лагерей: ни въ академическій—оффиціальный, ни въ передвижническій—направленскій. Суриковъ, подобно Левитану, художникъ внѣ всякихъ направленій и кружковъ. Въ лучшую свою пору (а о ней только и стоитъ говорить, т. к. невозможно еще ничего рѣшительнаго сказать о послѣднихъ его 10 годахъ такъ называемаго „упадка")—Суриковъ былъ безусловно свободенъ, творилъ единственно охваченный вдохновеніемъ, выражалъ лишь самого себя, не глядя ни на какія теоріи и принципы. Потому-то скорѣе всего его можно причислить къ послѣдней группѣ русскихъ художниковъ, къ безусловнымъ индивидуалистамъ нашего времени. Суриковъ явился еще въ началѣ 80-хъ годовъ первымъ предвозвѣстникомъ ихъ, но тогда никто не понялъ этого его значенія. Любопытно, что въ то время передвижники считали его за своего, такъ какъ имъ удавалось со свойственнымъ остроуміемъ подкладывать и въ грандіозныя, широко-задуманныя эпическія творенія Сурикова тенденціозный, чуть ли не обличительный смыслъ. Въ ихъ объясненіи получалось, что Суриковъ изобразилъ въ Меньшиковѣ, въ стрѣльцахъ и въ Морозовѣ *жертвы* произвола тираніи и темнаго суевѣрія.

Предшественникомъ Сурикова считается В. Шварцъ, художникъ-любитель, выступившій еще въ 50-хъ годахъ. Однако, это едва ли вѣрно. Шварцъ, дѣйствительно, довольно любопытная и крайне симпатичная фигура въ исторіи русскаго искусства. Онъ первый, еще въ то время, когда академическіе художники списывали свои картины на темы изъ русской исторіи съ патріотическихъ постановочныхъ пьесъ Кукольника, онъ первый, движимый страстной любовью къ родной старинѣ, пожелалъ серьезно изучить нашъ древній бытъ, нравы, костюмы и обстановку до-Петровской Россіи. Его заслуга передъ русской исторіей очень значительна. Благодаря ему, мы стали *видѣть* событія прошлаго въ ихъ настоящемъ обликѣ, безъ того мишурнаго и безвкуснаго, чисто театральнаго блеска, которымъ отличается „Осада Пскова" Брюллова. Относительно историческихъ картинъ послѣдняго художника скромныя произведенія Шварца занимаютъ приблизительно такое же мѣсто, какъ спокойный, довольно правдивый „Князь Серебряный" А. Толстого относительно выспренныхъ, надутыхъ романовъ 30-хъ годовъ. Однако, въ исторіи искусства Шварцъ не можетъ играть выдающейся роли. Такъ же, какъ затѣя мейнингенскаго герцога, очень почтенная и симпатичная, ничего не дала для развитія драмы, такъ точно, иногда очень вѣрныя костюмныя и бытовыя композиціи Шварца ничего не дали для развитія русской живописи. Всѣ его, съ большимъ стараніемъ и вкусомъ скомпанованные, пирушки, выходы, церемоніи, народныя сцены лишены истиннаго драматизма и истинно-живописной красоты. Эти старательно нарисованныя перомъ или съ трудомъ написанныя красками вещи могли бы отлично годиться въ качествѣ серьезныхъ справочныхъ матеріаловъ для постановки „костюмныхъ пьесъ" или въ качествѣ очень дѣльныхъ иллюстрацій къ исторіи русской культуры. Но, какъ живописныя произведенія—онѣ почти



Шварцъ: Вешній поѣздъ царицы на богомолье.

ничтожны и потому о сравненіи геніальнаго Сурикова съ трудолюбивымъ Шварцемъ не можетъ быть и рѣчи! [1]).

Ни одно столѣтіе не произвело столько историческихъ живописцевъ какъ XIX-ое. Академія признала историческую живопись за высшее художественное проявленіе и естественно, что художники, прямо уже изъ честолюбія. не могли устоять противъ соблазна испробовать свои силы въ этомъ „высшемъ родѣ". За границей осталось очень мало общественныхъ зданій, залы которыхъ не были бы заполнены огромными „историческими машинами." Не пощажены были даже древніе почтенные памятники, на стѣнахъ которыхъ когда-то красовались чудесные орнаментальныя фрески и фламандскіе ковры. Драгоцѣнныя арабески были замазаны, „арацци" отправлены въ кладовыя, а на ихъ мѣстѣ развернулись тоскливѣйшія композиціи Деларошевскаго и Пилотіевскаго покроя. „Высокій родъ живописи", практиковавшійся всякими патентованными и чиновными старцами академической рутины—оказался однако, по провѣркѣ, по-просту скучнѣйшимъ родомъ и изъ всей массы историческихъ картинъ не утратили своей прелести въ западной живописи произведенія Делакруа и Менцеля. Первыя, впрочемъ, не столько, какъ изображенія историческихъ эпизодовъ, сколько, какъ захватывающія общечеловѣческія трагическія сцены, переданныя съ изумительной красотой красокъ и письма. Одинъ Менцель—поистинѣ историческій живописецъ въ тѣсномъ смыслѣ слова. Ему единственно было дано „оживить" прошлое. Глядя на его картины и рисунки изъ жизни Фридриха II, мы готовы даже усомниться, что онѣ не сдѣланы рукой современника изображенныхъ людей и событій. Изумительный даръ ясновидѣнія у Менцеля—имѣетъ

---

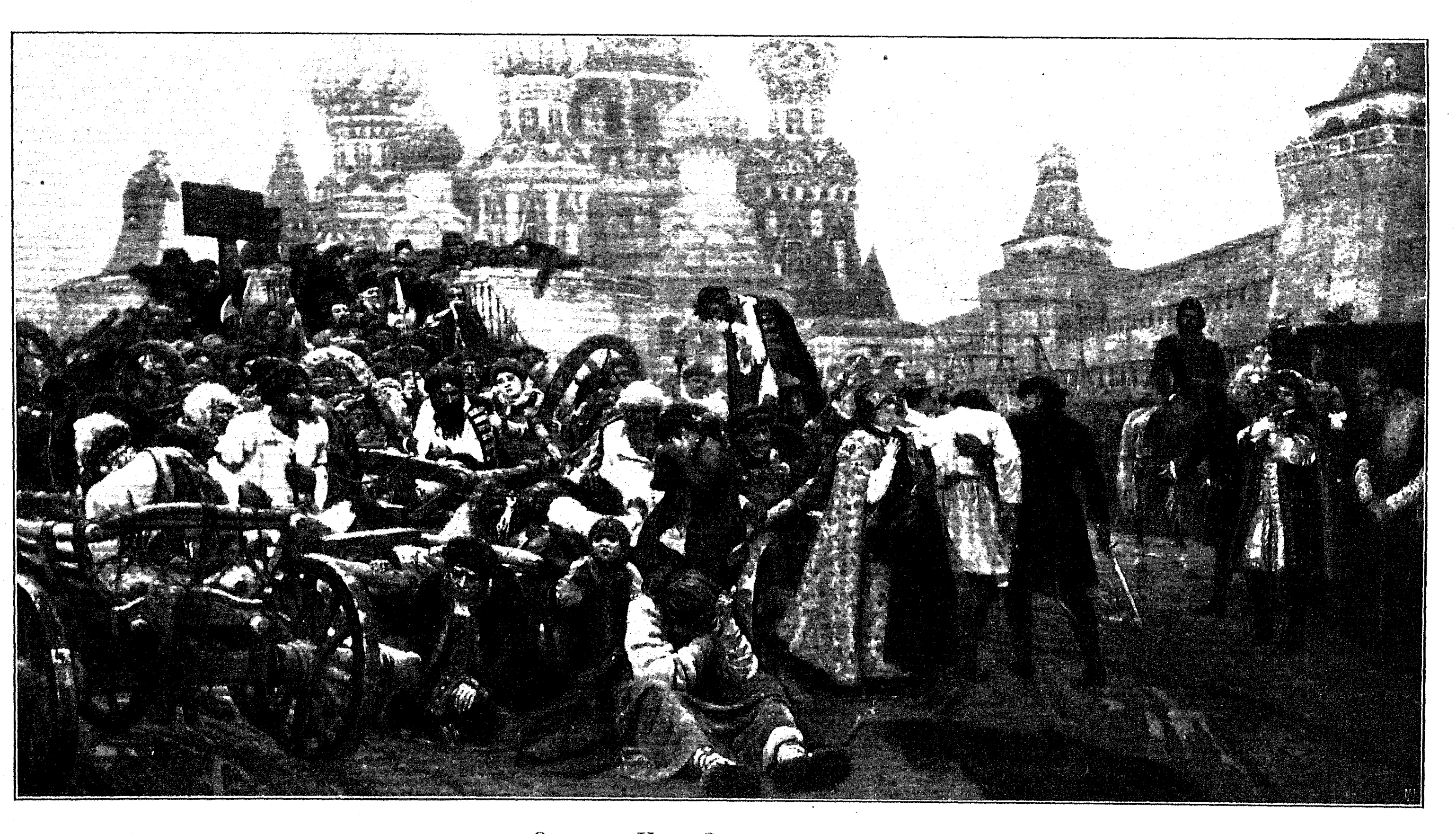
[1]) Впрочемъ, послѣдняя картина Шварца: „Вешній поѣздъ царицы" дѣйствительно полна поэзіи и исторической прелести. Быть можетъ, если бы смерть не похитила Шварца въ молодыхъ годахъ, онъ и сумѣлъ бы со временемъ сказать что либо болѣе зрѣлое, цѣльное и вѣское, нежели все то, что сохранилось отъ его работъ.



В. Суриковъ.

въ себѣ что-то прямо таинственное, чудесное. Никто изъ художниковъ кромѣ него не обладалъ этимъ даромъ. Всѣ же другіе въ своихъ картинахъ ставили только историческія пьесы, поручая роли иногда очень искуснымъ актерамъ, одѣвая дѣйствующихъ лицъ съ большой тщательностью, выкладывая цѣлые музеи всякихъ историческихъ „околичностей“...

Даръ историческаго прозрѣнія одно изъ рѣдчайшихъ явленій на свѣтѣ, хотя почти всѣ чувствуютъ нашу таинственную мистическую связь съ мертвымъ, съ исчезнувшимъ. Углубляться въ давнопрошедшее, жить нѣкоторое время интересами этихъ мертвецовъ—составляетъ для всѣхъ огромное наслажденіе. Отсюда успѣхъ и плошайшихъ историческихъ романовъ. Однако воскресить прошлое, изобразить его со всей рѣзкостью и опредѣленностью дѣйствительности—удѣлъ весьма немногихъ. Для этого требуется не одно знаніе. „Menzel ist ein grosser Gelehrter“, говорилъ великій Бёклинъ про величайшаго послѣ него современнаго художника—но онъ ошибался. Менцель не только изучилъ, какъ самый черствый архиваріусъ, въ малѣйшихъ подробностяхъ, время Фридриха II, но онъ понялъ самый духъ этого времени. Подобно тому, какъ ясновидецъ Бёклинъ понялъ самый духъ природы, вникъ въ жизнь каждаго ствола, каждаго листочка, каждаго облачка, такъ точно Менцель проникся тайнымъ смысломъ, такъ сказать тончайшимъ специфическимъ ароматомъ излюбленной эпохи, отыскалъ особенный смыслъ, особенную жизнь и поэзію въ каждой складкѣ костюма, въ каждомъ завиткѣ мебели, въ осанкѣ, манерахъ, походкѣ, жестахъ своихъ героевъ. Здѣсь нѣчто большее, чѣмъ въ драмахъ Дюма-отца и Делавиня или въ картинахъ Делароша и Роберъ-Флери, но въ то же время совершенно иное, нежели въ трагедіяхъ Шекспира, Шиллера и картинахъ Корнеліуса и Делакруа. Произведенія Менцеля не пустыя костюмныя композиціи, но въ то же время Менцель и не пользуется исторіей только какъ предлогомъ, какъ способомъ для выраженія своихъ идей и идеаловъ. Менцель всѣмъ своимъ творчествомъ единственно воскрешалъ прошлое, но дѣлалъ это съ изумительнымъ объективизмомъ, съ полной убѣдительностью, съ совершенной опредѣленностью. Его положеніе въ исторіи искусства совершенно обособленное. Менцель—отпрыскъ реализма, но благодаря своему особенному дару, носящему несомнѣнно таинственный характеръ, онъ соприкасается съ самымъ идеалистическимъ искусствомъ. Какъ это ни странно, но въ строгомъ неумолимомъ



Суриковъ: Утро Стрѣлецкой казни.

реалистѣ Менцелѣ масса схожихъ чертъ съ самымъ романтическимъ романтикомъ: съ Гофманомъ. Менцель не „фотографировалъ“ внѣшность прошлаго (подобно Верещагину и Мейссонье въ ихъ иллюстраціяхъ Наполеоновской эпопеи), но съ изумительной тонкостью передавалъ всѣ оттѣнки, всю загадочную куріозность, всю странную фантастичность XVIII в. Онъ не только сумѣлъ передать прелестныя настроенія въ пейзажѣ, въ освѣщеніи, но вложилъ поэзію въ каждый башмакъ, въ каждый локонъ парика. Его кавалеры и дамы, эти иногда грубые, иногда франтоватые пруссаки XVIII в.—родные братья героевъ Гофманской чертовщины. Въ нихъ есть та же „скурильность“, подъ самой филистерской подкладкой—та же пикантная загадочность.

Суриковъ, единственный изъ художниковъ всего XIX в.—можетъ подать руку этому удивительному чародѣю. И Суриковъ „ein grosser Gelehrter“. Для того чтобы изобразить давнопрошедшія событія съ такой ясностью, нужно было перечитать и пересмотрѣть цѣлыя библіотеки. Однако, и Суриковъ не только великій реалистъ-ученый,—но по существу своему поэтъ и, быть можетъ, самъ того не сознавая, этотъ художникъ обладаетъ огромнымъ мистическимъ дарованіемъ. Какъ Менцель близокъ по духу мистику и реалисту Гофману, такъ точно Суриковъ близокъ по духу мистику и реалисту Достоевскому. Лучше всего это сходство замѣтно въ его женскихъ типахъ, какъ то странно соединяющихъ въ себѣ религіозную экстатичность и глубокую, почти сладострастную чувственность. Это тѣ-же „хозяйки“, „Грушеньки“, „Настасьи Филипповны“. Но и все у Сурикова, у этого неумолимаго реалиста, отзывается чѣмъ-то сверхъестественнымъ: не то Богомъ, не то бѣсомъ.

Достоевскій сказалъ, что нѣтъ ничего фантастичнѣе реальности. Это въ особенности подтверждаютъ картины Сурикова. Его казнь стрѣльцовъ среди насупившейся Красной площади, со зловѣщимъ силуэтомъ Василія Блаженнаго позади, съ мерцающими въ утренней мглѣ жалкими свѣчками, съ процессіей искалѣченныхъ людей, плетущейся подъ грознымъ взоромъ Антихриста-Царя—геніально передаетъ весь сверхъестественный ужасъ начинающейся Петровской трагедіи. Эпилогъ ея изображенъ еще съ большей простотой и еще съ большей силой: низкая душная изба, въ которой сидитъ огромный великанъ Меньшиковъ, окруженный своими несчастными дѣтьми, сильно напоминаетъ „Баню съ пауками“ Свидригайлова. Страшное лицо бывшаго герцога Ингерманландскаго—прекрасно годилось бы для скованнаго Прометея. Глядя на лицо умирающей Меньшиковой, вспоминается несчастная тихая, милая, ни за что погубленная Лиза изъ „Подполья“, исчезающая во мглѣ зимнихъ безнадежныхъ сумерекъ среди хлопей мокраго снѣга. Одно замерзшее оконце въ этой картинѣ передаетъ весь чарующій ужасъ зимы; чувствуется за этимъ окномъ бѣлая мертвая гладь и безжалостный холодъ. Слова Священнаго Писанія, которыми, искушенный бѣсомъ гордыни и нынѣ наказанный, исполинъ пытается утѣшить свою истерзанную душу, звучатъ въ этой обстановкѣ торжественнѣе, значительнѣе, но и страшнѣе, нежели въ самомъ величественномъ храмѣ.—Даже въ „Завоеваніи Сибири, этой „батальной“ по сюжету картинѣ, есть та-же мистическая нота. Кучка казаковъ, напирающая подъ знаменемъ „своего Бога“, и несмѣтныя, скомканныя полчища дикарей, вдохновенное лицо и простой, но могучій жестъ героя-генія Ермака, наконецъ тусклый, полный щемящей тоски пейзажъ—все это того-же трагически-мистическаго порядка, какъ и „Меньшиковъ“, какъ „Петръ“, все это пахнетъ не то Богомъ, не то чертомъ, во всякомъ случаѣ *не однимъ человѣкомъ*. Чувствуется, что эти людскія толпы, какъ скоты набросившіяся другъ на друга, лютыя, кровожадныя, безжалостныя—исполняютъ какое-то высшее дѣло, дѣйствительно, служатъ Богу, вѣроятно тому

страшному, грозному Богу, ликъ котораго, взамѣнъ кроткаго Іисуса, украшаетъ ихъ хоругвь. Говорятъ, Суриковъ написалъ своего Ермака спеціально ко дню празднованія четырехсотлѣтія покоренія Сибири и открытія великаго Сибирскаго пути, словомъ, что это „ein Occasionsstück". Въ такой сложной натурѣ, какъ Суриковъ, очень трудно разобраться. Весьма вѣроятно, что этотъ загадочный и мрачный человѣкъ не былъ далекъ отъ такого расчета. Однако, приступивъ къ своей работѣ, онъ, страстный, дикій, необузданный поэтъ, былъ увлеченъ творчествомъ и первоначальное намѣреніе нисколько не отразилось на оконченномъ произведеніи. Впрочемъ, какъ въ этомъ фактѣ, такъ и во всей грозной, страшной, быть можетъ мало симпатичной, но подлинно-геніальной фигурѣ стрѣльца-казака Сурикова есть что-то по истинѣ бѣсовское. Біографы, которые впослѣдствіе будутъ имѣть возможность полностью высказаться о немъ, получатъ въ фактахъ его жизни и въ очертаніяхъ его характера изумительный, полный поэзіи и трагизма, матеріалъ. Несмѣтные анекдоты, ходящіе въ товарищеской средѣ о Суриковѣ, будутъ поинтереснѣе и *покрасивѣе*, нежели кисло-сладкія воспоминанія учениковъ Брюллова о своемъ маэстро!

Какъ относительно большинства нашихъ лучшихъ художниковъ, такъ и относительно Сурикова русская публика обнаружила полнѣйшее непониманіе въ художественныхъ вопросахъ. Чего, чего не было говорено о перспективѣ въ „Стрѣльцахъ" и „Морозовой", о колоритѣ „Ермака", о *ростѣ* „Меньшикова". Мнѣніе, что „Суриковъ очень талантливъ, но совершенный неучъ—то ли дѣло Константинъ Маковскій или Полѣновъ"—безусловно утвердилось. „Вотъ если бы къ трагизму Сурикова прибавить рисунокъ Верещагина да краски Семирадскаго, у насъ было бы однимъ хорошимъ историческимъ живописцемъ больше". Бывали и защитники, но такіе, что хуже хулителей. Одни старались выгородить злополучную перспективу мастера, объясняя, что въ извѣстномъ случаѣ такъ все и можетъ выглядѣть, ссылаясь притомъ на фотографію; другіе совѣтовали проѣхаться по Сибири, чтобы убѣдиться въ томъ, что ямщики, долго остающіеся на морозѣ, очень похожи по колориту на „лиловаго юродиваго" въ „Боярынѣ Морозовой"; наконецъ, были и такіе, которые находили, что техническіе недостатки пустяки, благо Суриковъ говоритъ за хорошее дѣло: громитъ тиранію и суевѣріе. Послѣднихъ, разумѣется, очень смутила „Сибирь".

Однако, пора выяснить этотъ вопросъ, дѣйствительно-ли такъ плохъ Суриковъ въ техническомъ отношеніи. Правда онъ не рисуетъ, какъ Бугерò, и не пишетъ, какъ Фортуни, но развѣ уже это такъ важно и развѣ нѣтъ *техническаго совершенства* внѣ академически-правильнаго рисунка и внѣ шикарно-виртуозной живописи? Намъ, напротивъ того, кажется, что техническая сторона картинъ Сурикова не только удовлетворительна, но прямо прекрасна, такъ какъ она вполнѣ передаетъ намѣренія автора, и что, въ сущности, всѣ эти подмѣченные недостатки—скорѣе даже достоинства, а не недостатки. Въ этомъ опять чувствуется его связь съ геніально безобразной техникой Достоевскаго. Благодаря отсутствію перспективной глубины въ „Морозовой" Суриковъ съумѣлъ подчеркнуть типичную и, въ данномъ случаѣ, символичную тѣсноту московскихъ улицъ, нѣсколько провинціальный характеръ всей сцены, такъ чудовищно контрастирующей съ восторженнымъ воплемъ главной героини. Эту картину называли, думая ее этимъ осудить—ковромъ, но дѣйствительно, это удивительное, по своей гармоніи пестрыхъ и яркихъ красокъ, произведеніе *достойно* назваться прекраснымъ ковромъ уже по самому своему тону, уже по самой своей красочной музыкѣ, переносящей въ древнюю, еще самобытно-прекрасную Русь. Правда, между фигурами „Сибири" не протискаться. Въ особенности дикари скомканы въ совершенно компактную кашу. Но это то и *хорошо*, такъ какъ только благодаря

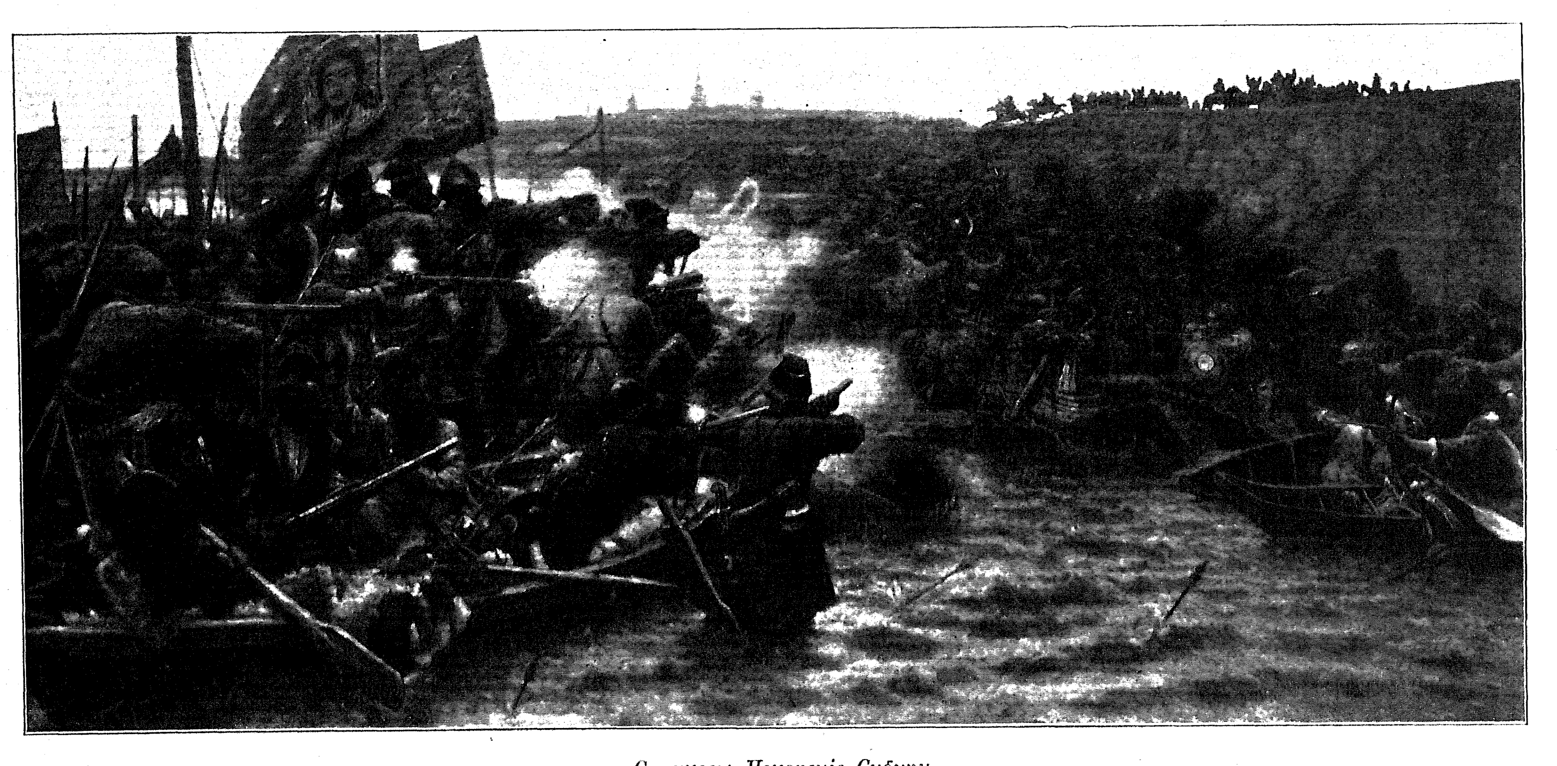
подобной „ошибкѣ“ намѣреніе художника высказалось съ полной ясностью: отвага сплоченной кучки героевъ, врѣзывающейся въ эту гигантскую, кишмя кишащую, какъ клоповникъ, массу, представляется сказочной, невѣроятной и особенно прекрасной. — Такъ же можно *похвалить* Сурикова и за тѣсноту въ фигурахъ „Казни стрѣльцовъ“ и за несоразмѣрный ростъ Меньшикова; такъ же, и въ особенности, за его до грубости смѣлыя краски, всегда удивительно отвѣчающія поэтическому намѣренію, такъ же и за письмо: грубое, рѣзкое, но удивительно мѣткое, сильное, характерное.—Разумѣется, Суриковъ русскій художникъ. Онъ не чувствуетъ и не любитъ абсолютной красоты формъ, и онъ, въ погонѣ за общимъ поэтическимъ впечатлѣніемъ, подчиняетъ чисто формальную сторону—содержательной. Несомнѣнно, это слабое мѣсто въ его творчествѣ. Но уже за то ему спасибо, что онъ съумѣлъ пренебречь ложной, академически понятой красотой формъ, а главное за то, что онъ съумѣлъ, отдаваясь вполнѣ своему вдохновенію, найти что-то совершенно своеобразное, новое, какъ въ рисункѣ, такъ и въ живописи, и въ краскахъ. По краскамъ не только Морозова, но всѣ его картины прямо даже красивы. Онъ, рядомъ съ Васнецовымъ, внялъ завѣтамъ древнерусскихъ художниковъ, разгадалъ ихъ прелесть, съумѣлъ снова найти ихъ изумительную, странную и чарующую гамму, не имѣющую ничего похожаго въ западной живописи.

Значеніе Сурикова, какъ геніальнаго ясновидца прошлаго, для русскаго общества огромно и все еще не достаточно оцѣнено и понято. Никакія археологическія изысканія, никакія книги и документы, ни даже превосходные историческіе романы не могли бы такъ сблизить насъ съ прошлымъ, установить очаровательную, *желанную* связь между отрывочнымъ *нынѣшнимъ* и вѣчнымъ, но забытымъ прошлымъ. Нѣтъ ничего болѣе грустнаго въ нашей жизни, какъ сознаніе изолированности настоящаго дня, момента. Быть можетъ эта изолированность во времени всего человѣчества мрачнѣе, ужаснѣе, потому что глубже и значительнѣе, нежели изолированность отдѣльной личности, о которой такъ много было говорено въ 19 вѣкѣ. Данный день—а позади и впереди ничто, пустыня. Были люди—умерли. Были атомы —склеились, расклеились. Религія и ея главный слуга—искусство, одни только способны сцѣпить эти оторванные куски, построить мосты изъ глубокой древности до нашихъ дней и безконечно впередъ—въ вѣчность. Лишь очень рѣдкіе художники, одаренные почти пророческой, во всякомъ случаѣ мистической способностью, могутъ перенестись въ прошлое, орлинымъ взглядомъ разглядѣть въ тусклыхъ его сумеркахъ—минувшую жизнь. Точно такъ же, какъ для всякаго изъ насъ собственное прошлое какъ бы только отодвинулось, но не исчезло, такъ же точно для нихъ далекое прошлое цѣлаго народа—все еще ясно, все еще *теперь*, все еще полно прелести, смысла и драматизма Никакія славянофильскія разсужденія не способны были открыть такія прочныя, кровныя, жизненныя связи между вчерашнимъ и нынѣшнимъ днемъ Россіи, какія открылись въ Суриковскихъ картинахъ. Его герои *несомнѣнно тогдашніе* люди, но они въ то же время несомнѣнно *родные наши отцы*, несомнѣнные предки всѣхъ тѣхъ полувизантійскихъ, полувосточныхъ—странныхъ, загадочныхъ элементовъ изъ которыхъ состоитъ вся русская современность. Ихъ чувственность—наша чувственность, ихъ дикія, сложныя страсти—наши страсти, ихъ мистическая прелесть—все та же чисто русская прелесть, которую не удалось еще смыть съ русскаго народа, не смотря на долголѣтнее растлѣніе его.

Значеніе Сурикова какъ живописца, какъ художника, такъ же очень велико, такъ какъ онъ рядомъ съ Рѣпинымъ, еще въ 80-хъ годахъ, выступилъ противъ запуганнаго раболѣпства передъ школой. То, что сдѣлали во Франціи импрессіонисты съ Дегасомъ и Моне во главѣ: уничтоженіе академическихъ



Суриковъ: Боярыня Морозова.



Суриковъ: Покореніе Сибири.

тисковъ—то самое сдѣлали у насъ Рѣпинъ, отчасти Куинджи и, главнымъ образомъ, Суриковъ. Его лихорадочно, страстно, грубо и грязно, но сплошь вдохновенно написанныя картины хотя и пугали нашу привыкшую къ благоприличію публику, зато дѣйствовали на художниковъ бодрящимъ, зажигающимъ образомъ. Мнѣ помнится, въ академическомъ „композиціонномъ" классѣ висѣлъ, среди всякой невозможной скуки и мертвечины Вениговъ, Солнцевыхъ, Плѣшановыхъ, одинъ эскизъ Сурикова: „Паденіе Вавилона". Это юношеское произведеніе Сурикова правда, сильно смахиваетъ на французскія историческія „машины", но отъ него все же получается пріятное впечатлѣніе, до того бойко и весело оно написано, до того непринужденно, безцеремонно, по истинѣ „художественно" оно задумано. Среди чопорнаго молчанія этой залы, пестрыя, весело набросанныя краски эскиза Сурикова звучали, какъ здоровый, пріятный, бодрящій смѣхъ. Академическіе юноши, толпившіеся здѣсь передъ вечерними классами и съ завистью изучавшіе штриховку Венига, округлыя фигуры и феэричный свѣтъ Семирадскаго, искренно любовались и наслаждались однимъ Суриковымъ, впрочемъ, для проформы констатируя дурной рисунокъ и небрежность мазни этого эскиза. Такъ же точно знаменитыя картины Сурикова, появляясь среди нудно выписанныхъ, аккуратныхъ передвижническихъ картинъ, казались дерзкими, буйными, прямо неприличными, но зато до какой степени болѣе художественными, жизненными, нежели все остальное! Однако, значеніе Сурикова, если и громадно для всего русскаго художества въ цѣломъ, то не отдѣльно для кого либо изъ художниковъ. Учениковъ и послѣдователей онъ не имѣлъ, да и не могъ имѣть, такъ какъ то очень нужное, чему можно было выучиться изъ его картинъ, не укладывалось въ какія-либо рамки и теоріи. Его картины дѣйствовали непосредственно на всѣхъ, но ни на кого въ отдѣльности.

Здѣсь будетъ къ мѣсту упомянуть объ одномъ художникѣ, который независимо отъ Сурикова, обладая самъ въ значительной степени тѣмъ же даромъ историческаго прозрѣнія, создалъ нѣсколько весьма любопытныхъ и красивыхъ вещей—это Рябушкинъ.

Онъ выступилъ въ дни наибольшаго торжества реализма съ громадной картиной, изображавшей „Голгоѳу", со всей реалистической точностью и во всей реалистической прозѣ. О грандіозномъ роковомъ значеніи этого момента не было и помину. Казалось, точно Рябушкинъ снялъ эту сцену съ натуры моментальной фотографіей. Тѣмъ не менѣе эта картина производила скорѣе пріятное впечатлѣніе, какъ всякая очень убѣжденно и серьезно созданная вещь. Странное дѣло, Рябушкинъ никого почти не обидѣлъ этой картиной и даже пришелся по вкусу церковнымъ заказчикамъ, для которыхъ онъ исполнилъ затѣмъ не мало святыхъ, пророковъ и апостоловъ, отличающихся, если ничѣмъ инымъ, то по крайней мѣрѣ извѣстной стильной суровостью и хорошимъ, серьезнымъ рисункомъ.

Но настоящая область Рябушкина не религіозная живопись, а историческая, вѣрнѣе исторически-бытовая. Въ меньшей мѣрѣ, нежели Суриковъ, и Рябушкинъ обладаетъ даромъ историческаго ясновидѣнія, и ему прекрасно удается передавать характеръ, колоритъ, такъ сказать специфическій ароматъ минувшихъ эпохъ. Въ своемъ „Кружалѣ" онъ далъ любопытную картину Петровской солдатчины, въ иллюстраціяхъ къ „Царской охотѣ" весьма интересныя и колоритныя сцены изъ велико-княжеской эпохи и времени Петра Перваго и Анны Іоанновны. Два раза пытался онъ дать большія серьезныя произведенія, суммирующія всѣ накопившіяся у него данныя, но оба эти произведенія нельзя назвать вполнѣ удачными. „Семья допетровскаго купца", по затѣѣ изобразить *типичный портретъ* цѣлой группы русскихъ людей XVII в., крайне замѣчатель-

ное произведеніе, но страдаетъ вялостью красокъ и чрезмѣрной кукольностью лицъ; другая его очень большая картина, представляющая какую-то Московскую улицу въ XVII в. во время страшной весенней распутницы, съ дѣвушкой въ красномъ сарафанѣ на первомъ планѣ—отличалась чрезмѣрной рѣзкостью и непріятной грубостью письма. Тѣмъ не менѣе должно признать, что на блестящей выставкѣ „Міра Искусства" 1899 г.—эта картина Рябушкина занимала, благодаря своей интересной задачѣ и совершенной своей непосредственности, одно изъ самыхъ видныхъ и почетныхъ мѣстъ. Жаль, что этотъ превосходный и интересный художникъ, заваленный скучными оффиціальными заказами, не можетъ удѣлять больше времени для своихъ излюбленныхъ темъ.

Еще одинъ художникъ—Рёрихъ выдвинулся за послѣднее время, въ качествѣ историческаго живописца. У него совершенно обособленный, если не считать Васнецовскія фрески въ Историческомъ музеѣ, кругъ сюжетовъ—первобытная жизнь славянскихъ племенъ. Преимущественно Рёрихъ пишетъ кочевыя орды, плетущіяся походомъ по снѣгу, дикіе станы, гонцовъ, тайно въ сумерки пробирающихся съ какимъ-то извѣстіемъ къ союзникамъ, капища съ чудовищными идолами за частоколомъ и тому подобное.

XXXVI.

Итакъ въ серединѣ 80-хъ годовъ почва для расцвѣта драгоцѣннаго *свободнаго* искусства была расчищена и приготовлена. Объ этомъ свободномъ „художествѣ" было принято говорить еще во время Екатерины, но мѣста ему въ Россіи почти не было, пока царили сначала академизмъ, а затѣмъ антихудожественныя соціальныя тенденціи середины XIX в. Лишь въ наше время наконецъ появилась въ Россіи настоящая, независящая отъ литературы и школьной указки живопись, но именно то обстоятельство, что мы—современники этого явленія, лишаетъ насъ возможности судить о немъ правильно, вполнѣ объективно.

Очень можетъ быть, что со временемъ и на нашъ періодъ будетъ указано, какъ на новый банкротъ русскаго искусства. Быть можетъ будущимъ историкамъ покажется, что и художники нашего времени не сдержали своихъ обѣщаній и, что хуже всего, не оказались на высотѣ того назначенія, которое было намъ уготовлено судьбой. Быть можетъ художникамъ нашего времени будетъ поставлено въ упрекъ, что они обнаружили слишкомъ мало дѣятельности и слишкомъ мало пыла. Однако, если это и такъ, то не виновато ли въ этомъ печальномъ обстоятельствѣ все наше общество, очутившееся, даже въ лицѣ самыхъ видныхъ своихъ представителей, до такой степени вдали отъ идеаловъ и стремленій, обнаружившихся въ средѣ творцовъ-художниковъ, что и эти послѣдніе, какъ и ихъ предшественники, должны были себя почувствовать оторванными, ненужными, точно среди пустыни. Не только глупѣйшая кличка „декадентство", но и все полупрезрительное, зиждящееся на полномъ недоразумѣніи, отношеніе толпы къ молодому русскому искусству—неминуемо нагоняютъ уныніе на художниковъ и фатально подрѣзаютъ имъ крылья. Передвижникамъ удалось установить *цѣною художественности* мосты между русскимъ искусствомъ и русскимъ обществомъ. Художники, явившіеся на смѣну передвижникамъ, не пожелали

идти на такія уступки, и мостамъ этимъ угрожаетъ теперь опасность быть разрушенными навѣки. Почва для русскаго искусства была приготовлена, но эта почва во многихъ отношеніяхъ оказалась какимъ-то огороженнымъ и оторваннымъ отъ прочей земли русской пространствомъ, доступъ къ которому возможенъ очень немногимъ.

Повторяемъ, впрочемъ, что обо всемъ этомъ, какъ о сегодняшнемъ, еще трудно говорить и поэтому, оставляя въ сторонѣ абсолютную оцѣнку нашей эпохи, ограничимся указаніемъ на нѣкоторыя характерныя черты этого послѣдняго періода, на его особенности, на его принципы и идеалы. Важнѣе же всего сдѣлать хотя бы поверхностный обзоръ всего художественнаго творчества нашихъ дней и отмѣтить въ безпрерывно возрастающемъ войскѣ художниковъ тѣ немногія величины, которыя, не глядя на попреки и вопли толпы, идутъ своей вѣрной дорогой и беззавѣтно служатъ священной идеѣ красоты.

Однако, въ этой попыткѣ охарактеризовать послѣдній фазисъ русскаго искусства, натыкаешься на очень большія затрудненія. Такъ, невозможно расчленить это послѣднее теченіе на какія бы то ни было категоріи. Всѣ „роды живописи“ слились отнынѣ въ единое, непосредственное, искреннее и чистое искусство, не знающее ни тенденцій, ни уроковъ, ни условныхъ подраздѣленій. Подобно старой голландской или современной французской школѣ русское молодое художество, во всемъ своемъ составѣ, ровно и дружно, но сохраняя всѣ особенности отдѣльныхъ личностей, направило свои усилія на то, чтобъ излить свои чувства, выяснить свои чисто-художественные идеалы, свое пониманіе людей, свой вкусъ, свое отношеніе къ роднымъ или инымъ, хотя бы „чужимъ“, формамъ. Программы у тѣхъ, кто явились на смѣну передвижникамъ, *нѣтъ*, если не считать отвлеченную безконечно расплывчато-широкую программу: искреннее выраженіе своихъ чувствъ. Индивидуализмъ, проникшій, какъ освѣжающая струя, во всю современную культуру, овладѣлъ и русскимъ художествомъ и уничтожилъ въ немъ касты, ящички и этикеты. Сколько людей, столько и направленій, но надъ всѣми ими—одинъ ихъ объединяющій идеалъ: полная свобода въ проявленіи своей духовной жизни.

Естественно, что столь необъединенное по существу своему юное русское искусство долгое время не могло себѣ найти внѣшняго сплоченія. Индивидуализмъ, питавшій творчество этихъ новыхъ русскихъ художниковъ, какъ разъ препятствовалъ такому явленію. Русскіе художники 60-хъ годовъ, увлеченные соціалистскими ученіями, съ воодушевленіемъ, во имя этихъ самыхъ идей, соединялись въ общественныя предпріятія, основали сначала артель, а затѣмъ товарищество передвижныхъ выставокъ. Художники нашего времени боятся „общества“, боятся общей работы, за которой могло бы пострадать отдѣльное творчество каждаго изъ нихъ, утратиться свѣжесть и непосредственность. Вотъ почему, не смотря на то, что движеніе это уже имѣетъ свою исторію, уже существуетъ второй десятокъ лѣтъ--все еще ничего не устроилось иаъ него цѣльнаго, прочнаго, объединеннаго на многіе годы. Вотъ также почему на смѣну деспотической олигархіи передвижниковъ явились выставки „Міра Искусства“, въ которыхъ такъ странно соединились и республиканскіе, и монархическіе принципы: ничѣмъ не ограниченная свобода художественнаго творчества и предоставленіе самаго веденія дѣла одному лицу—*не художнику* С. П. Дягилеву.

„Міръ Искусства“, подъ знаменемъ котораго устраиваются выставки новѣйшаго русскаго искусства,—не общество и даже не клубъ. Это журналъ, въ которомъ сотрудничаетъ кучка художниковъ и литераторовъ, тѣсно сплоченная взаимной симпатіей, но отнюдь не какими либо теоріями и принципами. Энер-

гичный и дѣятельный С. Дягилевъ, состоящій редакторомъ и издателемъ этого журнала, безъ сомнѣнія, даетъ нѣкоторый своеобразный оттѣнокъ всему дѣлу, но все же „Міръ Искусства“—преимущественно журналъ личной свободы творчества, безусловно лишенный какой либо опредѣленной тенденціи. Та же кучка лицъ, съ тѣмъ же С. Дягилевымъ во главѣ, попыталась устроить и родъ товарищества выставокъ, если только можно назвать товариществомъ собраніе людей, не связанныхъ ровно никакими обязательствами, отвергающихъ всякія программы и уставы, желающихъ продолжать, и въ этой новой сферѣ, ту же трудно опредѣлимую дѣятельность, которой они предавались до сихъ поръ и которую, иначе какъ довольно таки туманнымъ терминомъ: служенія красотѣ, искусству, не назовешь. Заслуга „Міра Искусства“ огромна. „Міръ Искусства“ не создалъ программы для теченія, которое по самой своей сути отвергаетъ всякую программу, но онъ объединилъ усилія всѣхъ этихъ отдѣльныхъ людей и тѣмъ самымъ воодушевилъ, утѣшилъ этихъ художниковъ, помогъ тому, чтобъ отвлеченный, всѣмъ имъ общій идеалъ получилъ рѣшительную силу и ясность.

Столь же характернымъ лицомъ, какъ Дягилевъ, является и Савва Мамонтовъ, сыгравшій въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ роль Третьякова въ развитіи новой русской школы. Сравнивать впрочемъ Третьякова съ Мамонтовымъ нельзя. Первый, сосредоточенный служитель идеи общественнаго блага, неумолимо строго дѣлавшій свое высокое и почтенное дѣло, второй бурный, страстный, непослѣдовательный дѣятель, все время кидавшійся изъ стороны въ сторону, не поддерживавшій, но вдохновлявшій и заражавшій художниковъ. Третьяковъ по натурѣ и по знаніямъ былъ ученый. Савва Мамонтовъ по натурѣ и по дарованію художникъ, не успѣвшій въ вихрѣ предпріятій и событій создать что либо цѣльное и ясное. У Саввы Мамонтова въ Москвѣ и въ знаменитомъ Амбрамцевѣ въ 80-хъ годахъ минувшаго вѣка собирались всѣ, кто лелѣялъ въ своей душѣ новыя мечты, кто рвался изъ житейской прозы передвижническаго искусства. Тамъ созидалась очаровательная постановка „Снѣгурочки“ В. Васнецова, тамъ работали Полѣновъ, Головинъ, Коровинъ, Врубель, тамъ „выросли“ и „воспитались“ Левитанъ, Сѣровъ, Якунчикова и многіе, многіе другіе. Скромный Третьяковъ былъ рядомъ съ соціалистомъ Крамскимъ главной опорой передвижниковъ. Деспотичный, любящій блескъ и громкую славу Мамонтовъ рядомъ съ Дягилевымъ—главный дѣятель, которому молодое русское искусство преимущественно обязано своимъ процвѣтаніемъ.

Вмѣстѣ съ появленіемъ индивидуализма, и въ зависимости отъ него, воскресъ въ 80-хъ годахъ столь долгое время попранный идеализмъ. Разъ человѣческая душа снова получила свободу думать и чувствовать, разъ гнетъ позитивистской ограниченности былъ удаленъ, люди естественно снова устремились къ тѣмъ вопросамъ, въ разрѣшеніи которыхъ они находятъ спасеніе отъ мрачнаго призрака вѣчной безсмыслицы и смерти. Матеріализмъ съ его поразительно простымъ объясненіемъ жизни не удовлетворялъ теперь болѣе. Пресловутая „трезвость“ его оказалась самымъ настоящимъ опьяненіемъ, въ дурманѣ котораго люди на время совершенно было бросили разгадыванье загадки своего существованія, опредѣленія своихъ отношеній къ вѣчнымъ истинамъ, къ сверхъ-чувственнымъ и сверхъестественнымъ явленіямъ, всякую мысль о Верховномъ Началѣ — о Богѣ. Но къ концу многотревожнаго нервнаго себялюбиваго XIX столѣтія вѣра въ рѣшительное значеніе внѣшнихъ преобразованій утратилась и человѣчество снова убѣдилось въ относительной суетности ихъ. Вытекающее изъ матеріализма стремленіе устроить удобную жизни, ограниченную чисто земными интересами—все соціальное ученіе,

утратило свое обаяніе и мистическій духъ поэзіи, вѣчное стремленіе вырваться изъ оковъ обыденной прозы возродились съ новой силой. Потребность чистой красоты, потребность созерцанія вѣчныхъ всеобщихъ истинъ проникли снова міръ и одухотворили его.

Уже великіе предтечи обновленія духа: Флоберъ, Боделэръ, Достоевскій, Толстой, Ибсенъ, Вагнеръ и Беклинъ говорили обо всемъ этомъ 20, 30 и 50 лѣтъ тому тому назадъ, но тогда имъ внимали разсѣянно. Еще прилежнѣе другихъ слушали ихъ нѣкоторые старики, пережившіе свое время романтики, увидавшіе между ними и собой родственныя мистическія связи. Напротивъ того „молодежь“ въ 60-хъ и 70-хъ годахъ была слишкомъ занята „безотлагательными“ вопросами текущей жизни и съ презрѣніемъ отворачивалась отъ всѣхъ, кто не брался за черную работу внѣшняго переустройства. Въ наше время получилось обратное. Все что было молодаго и свѣжаго ринулось въ объятія мистики, старики же обдали молодежь за это презрѣніемъ, и до сихъ поръ стойко продолжаютъ защищать завѣты матеріализма и либерализма середины XIX вѣка.

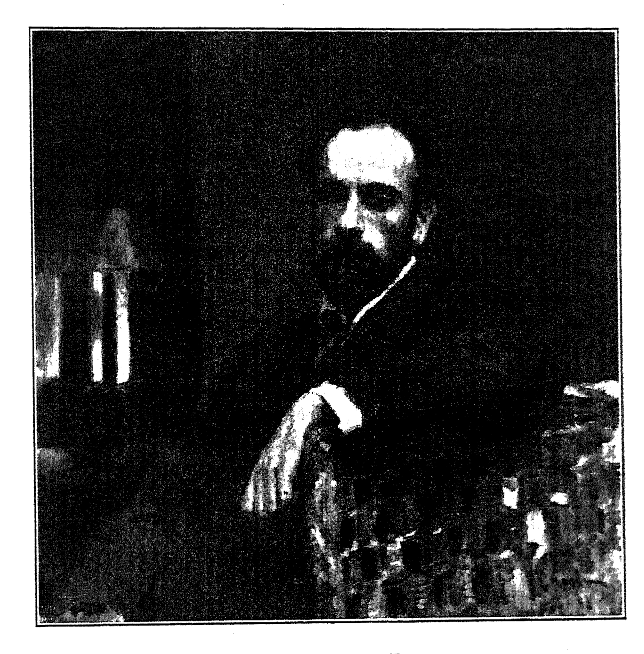
Замѣчательно, что даже реализмъ—это дѣтище XIX вѣка,—пріобрѣлъ за послѣднее время совершенно особую окраску—ту самую, впрочемъ, которую онъ имѣлъ при самомъ своемъ возникновеніи во времена Барбизонцевъ и Венеціанова. Изъ грубаго, тенденціознаго натурализма онъ снова превратился въ любовное, проникновенное и непосредственное изученіе жизни. Суриковъ, Левитанъ и Сѣровъ настоящіе реалисты, но они гораздо ближе стоятъ къ Нестерову, Малютину и Сомову, нежели къ Рѣпину, Крамскому и Перову. Это потому, что и въ обыденной жизни они ищутъ *красоту*, и въ видимомъ мірѣ ищутъ ея невидимое, мистическое начало.

XXXV.

Самымъ замѣчательнымъ и драгоцѣннымъ среди такихъ художниковъ, внесшихъ въ черствый реализмъ живительный духъ поэзіи является безвременно умершій Левитанъ.

Въ первый разъ Левитанъ обратилъ на себя вниманіе на Передвижной выставкѣ 1891 г. Онъ выставлялъ и раньше, и даже нѣсколько лѣтъ, но тогда не отличался отъ другихъ нашихъ пейзажистовъ, отъ ихъ общей, сѣрой и вялой массы. Появленіе „Тихой Обители“ произвело, наоборотъ, удивительно яркое впечатлѣніе. Казалось точно сняли ставни съ оконъ, точно раскрыли ихъ настежь и струя свѣжаго, душистаго воздуха хлынула въ спертое выставочное зало, гдѣ такъ гадко пахло отъ чрезмѣрнаго количества тулуповъ и смазныхъ сапоговъ.

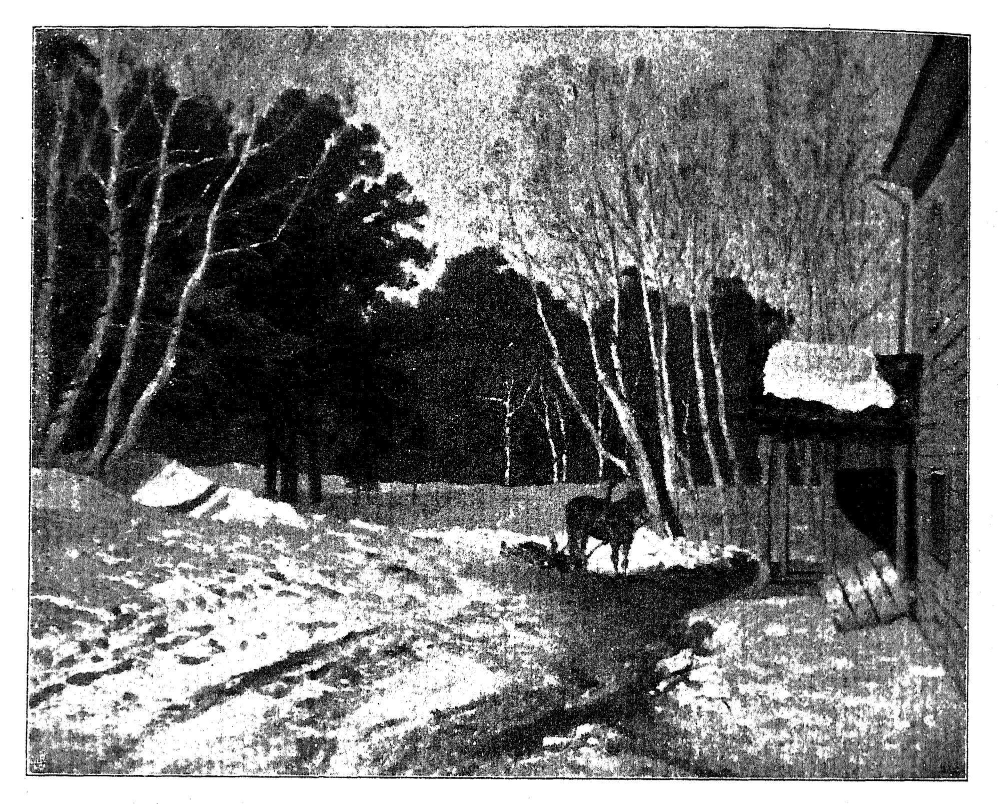
Что могло быть проще этой картины?—Лѣтнее утро. Студеная полная рѣка плавно огибаетъ лѣсистый мысокъ. Черезъ нее перекинутъ жиденькій мостъ на жердочкахъ. Изъ-за березъ противоположнаго берега алѣютъ въ холодныхъ, розовыхъ лучахъ, на совершенно свѣтломъ небѣ, купола и колокольня небольшого монастыря.—Мотивъ поэтичный, милый, изящный, но въ



Сѣровъ: Портретъ Левитана.

сущности избитый. Мало-ли было написано и раньше монастырей при розовомъ утреннемъ или вечернемъ освѣщеніи? Мало-ли прозрачныхъ рѣчекъ, березовыхъ рощицъ? Однако ясно было, что здѣсь Левитанъ сказалъ новое слово, запѣлъ новую чудную пѣснь и эта пѣснь о давно знакомыхъ вещахъ такъ по новому очаровывала, что самыя вещи казались невиданными, только что открытыми. Онѣ прямо поражали своей нетронутой, свѣжей поэзіей. И сразу стало ясно еще и то, что здѣсь не „случайно удавшійся этюдикъ", но картина мастера и что отнынѣ этотъ мастеръ долженъ быть одинъ изъ первыхъ среди всѣхъ. Въ чемъ-же былъ секретъ прелести этой скромной картинки и откуда могло взяться убѣжденіе въ великомъ значеніи ея автора?

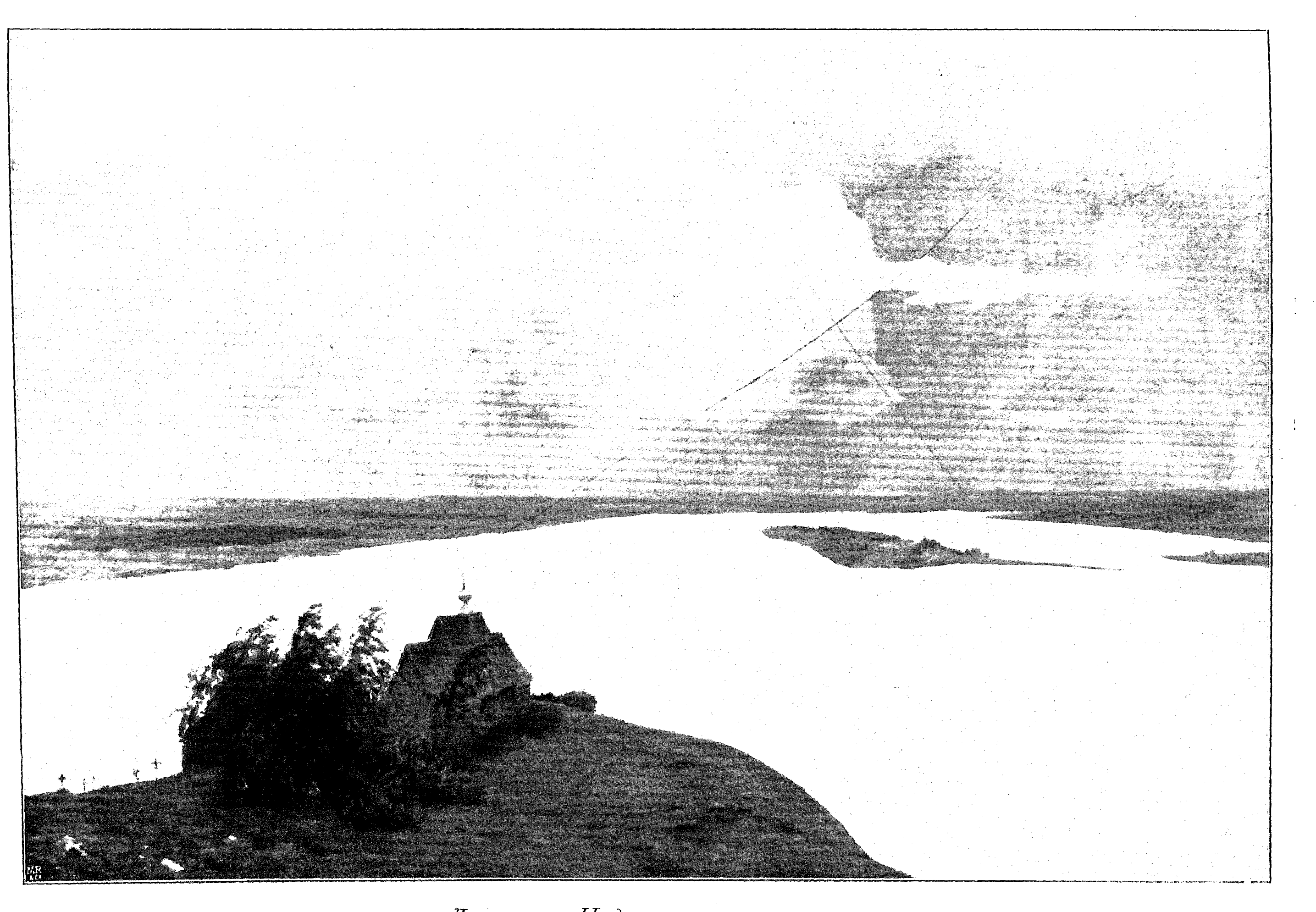
Отвѣтить на этотъ вопросъ трудно, такъ какъ высшее искусство не поддается опредѣленію словами. Оно остается тайной, звукомъ того колокола въ Андерсоновской сказкѣ, благовѣстъ котораго доносится изъ ближайшаго лѣса, но найти котораго не дано благоразумнымъ исканіямъ филистеровъ. Да и вся поэзія Левитана, въ чемъ въ сущности она заключается? Повседневныя, почти убогія, жалкія темы; большая дорога, лѣсокъ, весна, талый снѣгъ—развѣ не писалось все это и до него, не будетъ-ли писаться до безконечности, до полнаго пресыщенія? Мало-ли у насъ было правдивыхъ художниковъ за послѣдніе 20 лѣтъ, мало-ли непосредственныхъ этюдовъ? Однако, разстояніе между Левитаномъ и другими огромное—цѣлая, незаполнимая пропасть. Левитанъ—истина, то что *именно нужно*, то что именно любишь, то что дороже всего на свѣтѣ. Всѣ другіе только поддѣлывались подъ истину или оставались въ предѣлахъ диллетантизма, любительства. И другіе такъ-же любили русскую природу, какъ Левитанъ ее любилъ. Кто не умилялся клейкими весенними листочками, запахомъ земли, сухихъ листьевъ, также и чуднымъ *запахомъ* снѣга; кто не наслаждался, ступая по сырой, напитанной влагой весенней черной землѣ, глядя на сонливое покачиванье березовыхъ макушекъ или на яркій закатъ надъ рѣкой; кто не блаженствовалъ, лежа въ травѣ или получая въ жаркій душный день первыя крупныя капли дождя отъ сизой грозовой тучи? Вся эта сфера неуловимыхъ, пожалуй и физіологическихъ, но таинственныхъ и какъ то странно плѣнительныхъ ощущеній — и составляетъ Левитановское искусство. Картины Левитана не виды мѣстностей, не справочные документы, но сама русская природа съ ея неизъяснимо тонкимъ очарованіемъ, тихая, скромная, милая русская природа. Однако, гдѣ тѣ художники, которые безъ литературныхъ комментаріевъ (бываютъ такіе „литературные комментаріи" и въ пейзажѣ), сразу, однимъ общимъ *видомъ* своихъ картинъ заставляли-бы перечувствовать подобныя, охватившія ихъ среди природы, настроенія? Во всей исторіи



Левитанъ: Мартъ.

искусства ихъ было очень немного и Левитанъ стоитъ въ ряду этихъ немногихъ однимъ изъ самыхъ первыхъ—настоящій поэтъ Божіей милостью. Безвременная смерть этого большого художника—незамѣнимая потеря для русскаго искусства.

Разумѣется, и Левитанъ—лицо, находящееся въ связи, и въ тѣсной связи съ общей исторіей. И онъ не явился сразу, безъ предшественниковъ и корни его искусства уходятъ далеко въ темныя нѣдра художественной преемственности. Лучше всего это доказывается его-же собственными долгими годами развитія. Нѣсколько лѣтъ и онъ лепеталъ на вяломъ и скучкомъ языкѣ Шишкиныхъ и Киселевыхъ, теряясь въ ихъ монотонномъ хорѣ. Но въ 1889 г. ему удалось побывать на Парижской всемірной выставкѣ и, какъ для весьма многихъ западныхъ художниковъ, такъ и для Левитана, выставка 1889 г. и въ особенности историческій отдѣлъ ея имѣли огромное значеніе. Нигдѣ и никогда Барбизонская школа не была представлена съ такой полнотой, какъ на этой выставкѣ. Лишь съ 1889 г. стало очевидно, что не Каульбахи и Деларошы главныя фигуры искусства XIX в., а скромные, долгое время едва замѣченные художники: Миллэ, Коро, Руссо, Дюпре, Добиньи и Тройонъ. Въ то-же путешествіе Левитанъ познакомился и съ произведеніями Моне, Беклина и новѣйшихъ голландцевъ. Внимательно, со всей страстью человѣка, вырвавшагося изъ спертаго воздуха темницы на вольный свѣтъ, всматривался Левитанъ въ живое, незнакомое ему до тѣхъ поръ, искусство запада, и, понявъ его, онъ мало по малу сталъ разбираться и въ самомъ себѣ. Все это нисколько не умаляетъ его значенія. Вѣдь, и барбизонцы не стоятъ особнякомъ въ исторіи, вѣдь и у нихъ есть длинный рядъ предковъ, начиная съ Мишеля, Констебля и Бонингтона, кончая безподобными миніатюристами XIV в., кото-



Левитанъ: Надъ вѣчнымъ покоемъ.



Левитанъ: Сумерки.

рые иллюстрировали „livre d'heures" герцога Беррійскаго. Левитанъ равноправный членъ этой древней, международной семьи, художникъ самъ по себѣ, чудный и геніальный, принесшій свой камень къ общему зданію, такой-же крѣпкій и прекрасный, какъ камни всѣхъ прочихъ.

Левитанъ не барбизонецъ и не голландецъ, и не импрссіонистъ, и не все это, вмѣстѣ взятое. Левитанъ художникъ русскій, но не въ томъ Левитанъ русскій, что онъ изъ какихъ либо патріотическихъ принциповъ писалъ русскіе мотивы, а въ томъ, что онъ понималъ тайную прелесть русской природы, тайный ея смыслъ понималъ *только* это, зато такъ, какъ никто. Левитанъ послѣ 1889 г. не разъ путешествовалъ по Европѣ. Былъ онъ и въ Швейцаріи, и на югѣ Франціи, и отовсюду, изъ всѣхъ этихъ чудныхъ мѣстностей, онъ привозилъ превосходные, необычайно вѣрные и колоритные этюды. Однако, какими холодными, пустыми кажутся эти пейзажи Левитана рядомъ съ излюбленными его темами: съ выгорѣлыми оврагами, серебристыми ручейками, сѣрыми березами, свѣтлымъ, чахлымъ русскимъ небомъ! Быть выразителемъ *своей* страны не такъ-то легко, не такъ-то просто. Во всей русской живописи лишь 3, 4 художника обладали этимъ даромъ. Левитанъ, Сѣровъ, Коровинъ и, отчасти, Нестеровъ— вотъ мастера, съумѣвшіе передать истинную красоту русской природы; до нихъ—одинокая картина Саврасова, да нѣкоторые „фоны" въ картинахъ Венеціанова.—Всѣ остальные художники: или только искали и не находили этой красоты, или же относились къ родной природѣ съ пренебреженіемъ, одѣвали русскій пейзажъ въ дюссельдорфскій нарядъ, или, наконецъ, по ремесленному тупо списывали виды.

Левитанъ, геніальный, широкій, здоровый и сильный поэтъ—родной братъ Кольцову, Тургеневу, Тютчеву. Въ извѣстномъ отношеніи, какъ художникъ, тѣсно сжившійся съ природой, безхитростный и глубокій, онъ, пожалуй, даже превосходитъ ихъ. Но это сравненіе съ литераторами, если и является само по себѣ, при взглядѣ на его пейзажи, то вовсе не означаетъ, чтобъ въ немъ была хоть капля литературности. Какъ оно ни покажется страннымъ, но



Левитанъ: Лунная ночь.

и многіе пейзажисты умудрялись впадать въ литературность. Многіе скорѣе „говорили“ о природѣ въ своихъ картинахъ, нежели писали ее. Для того, чтобъ вызвать извѣстное поэтическое настроеніе, они довольствовались выборомъ„ поэтичнаго“ сюжета, подстроеніемъ всякихъ поэтичныхъ мотивовъ, пользованіемъ какими-то іероглифскими фокусами. Картина зачастую была дрянно написана, но вызывала общій восторгъ своими поэтичными намѣреніями.

Не таковъ Левитанъ. Онъ настоящій живописецъ. Одинъ изъ немногихъ среди русскихъ художниковъ, Левитанъ умѣлъ наслаждаться кистью и краской, умѣлъ не только правильно, но и *красиво* писать. Всѣ его картины сами по себѣ—явленія чисто живописнаго характера. Поэтому такъ трудно о нихъ говорить, но зато такъ легко ими любоваться, отдаваться ихъ необъяснимому очарованію. Употребляя псевдо-техническія выраженія, излюбленныя художественной критикой, можно было бы сказать, что живопись Левитана сочная и жирная, что смѣлый, живой и гибкій его мазокъ всегда ударялъ кстати, что его краски отличаются необычайной, свѣтящейся яркостью и правдивостью. Однако весь этотъ разборъ, все это расчлененіе его техники никуда бы не годилось, такъ какъ его живопись вся изъ одного куска: цѣльная, могучая и гармоничная. Замѣчательно, какой мастеръ былъ Левитанъ въ упрощеніи формъ (иначе говоря въ „рисованіи“), какъ удивительно характерно схватывалъ онъ сущность ихъ, какой благородной естественностью, убѣдительностью и непосредственностью отличается всегда его группировка, зачастую очень „придуманная“, очень прилаженная.

Въ послѣдней изъ указанныхъ чертъ, въ томъ какъ Левитанъ „творилъ“ свои пейзажи, пожалуй лучше всего сказалось, какой это большой художникъ. Глядя на его картины кажется, что все это именно такъ и видѣлъ въ природѣ, но только болѣе запутанно, менѣе опредѣленно въ извѣстномъ смыслѣ, съ большимъ количествомъ совсѣмъ ненужныхъ деталей. Его картины—а выставлялъ онъ только *картины*—всегда прекрасны какъ таковыя: не по сюжету, не по „содержанію“, но прямо по своему внѣшнему виду, сами по себѣ, какъ живопись, краски, какъ сочетаніе формъ.

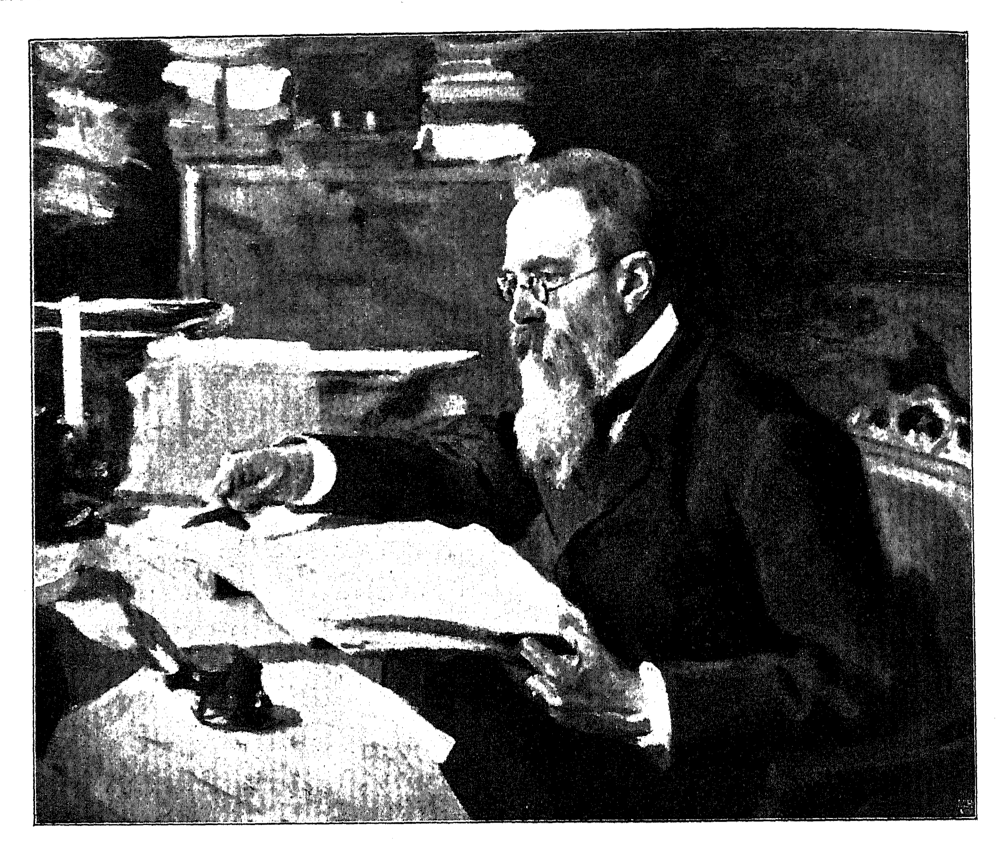
Слова наши, что Левитанъ выставлялъ однѣ только картины, вѣроятно, смутятъ многихъ. Какъ часто слышались нападки на его картины, въ томъ именно смыслѣ, что все это этюды, „талантливые, но не додѣланные наброски“, словомъ что картины его — не картины. Можно сказать, что это было общимъ мнѣніемъ. Но мы не изъ пустой бравады утверждаемъ прямо противоположное. Все сводится къ старому, избитому, но вѣчно для толпы нерѣшенному вопросу. Толпа искренно и непоколебимо думаетъ, что Доу, Кукукъ и Мейссонье *кончали* свои картины, а Рембрандтъ, Тернеръ—не оканчивали своихъ. Безъ вылизанности и

вылощенности толпа не понимаетъ законченности. Весьма многимъ, и не только въ простонародьѣ, локутинская табакерка или олеографія нравятся несравненно болѣе, нежели геніальнѣйшія художественныя произведенія только потому, что онѣ имѣютъ заманчиво полированный видъ, что на нихъ не видно мазка, темперамента художника, слѣдовъ горячки творчества. Такъ точно мнѣніе, что Левитанъ „не кончалъ", коренится въ недоразумѣніи. Дѣйствительно, онъ не закруглялъ своихъ штриховъ, не зализывалъ своей живописи, не выписывалъ листочковъ и травинокъ, камешковъ и сучечковъ. Онъ давалъ одно только общее, въ которомъ вся эта мелкота тонула и терялась, но это общее такъ вѣрно, такъ мѣтко, такъ полно резюмировало рѣшительно всѣ составныя части, входившія въ него, что всякая новая подробность являлась-бы уже лишней, нарушающій общій и единый смыслъ картины. Сколько труда было положено Левитаномъ, этимъ въ высшей степени честнымъ и строгимъ къ себѣ мастеромъ, на нѣкоторые изъ такихъ „неоконченныхъ эскизовъ". Какъ долго, иногда годами, бился онъ надъ инымъ простѣйшимъ мотивомъ, переиначивая все снова, недовольный тѣмъ или другимъ, еле замѣтнымъ диссонансоиъ, мѣняя иногда всю композицію, разъ ему казалось, что его поэтичная или живописная мысль не достаточно „очищена". Зачастую, благодаря только настояніямъ друзей, Левитанъ рѣшался выставить картину, по его мнѣнію далеко не готовую.—На посмертной выставкѣ, можно было прослѣдить этотъ поучительный способъ работы мастера. Нѣкоторыя излюбленныя темы, прежде чѣмъ появиться въ окончательной редакціи, написаны были Левитаномъ 3, 4 и даже 5 разъ, и любопытнѣе всего, что многіе изъ этихъ первыхъ, не удовлетворявшихъ мастера, опытовъ были несравненно болѣе отдѣланы, нежели послѣдній сжатый и цѣльный синтезъ.

Иногда Левитанъ потому только считалъ свою картину неоконченной, что на ней было слишкомъ *много* лишнихъ подробностей, т. е. именно за то, что нравилось бы публикѣ. При этомъ слѣдуетъ отмѣтить замѣчательную твердость Левитана въ его отношеніи къ публикѣ. Далеко не обезпеченный матеріально (свои юные годы онъ провелъ буквально въ голодовкѣ и нищетѣ), онъ не отступалъ ни на пядь отъ своихъ убѣжденій, предпочитая остаться со своимъ произведеніемъ на рукахъ, нежели сдѣлать малѣйшій компромиссъ.

Въ этой безусловной самостоятельности, въ цѣльномъ, всестороннемъ развитіи его прекраснаго таланта, въ ясности его драгоцѣнной художественной личности заключается огромное значеніе Левитана. Для русской живописи онъ сыгралъ ту-же роль, какъ барбизонскіе пейзажисты или импрессіонистскіе мастера 60-хъ, 70-хъ годовъ для Франціи. Онъ является самымъ яркимъ представителемъ простого здороваго реализма въ противуположность направленской живописи передвижниковъ.

На его чистыхъ, скромныхъ и благородныхъ картинахъ очищался вкусъ русскихъ художниковъ. Лучше всякихъ словъ, независимо отъ всякихъ словъ, да и раньше того, что вообще какія-либо слова были сказаны, Левитанъ своими картинами показалъ всю тщетность „содержательныхъ" картинъ, всю прелесть „хорошей живописи", все очарованіе чисто живописной красоты. Такія слова, какъ реализмъ, даже какъ-то оскорбляютъ въ характеристикѣ творчества Левитана, настолько далекъ былъ этотъ непосредственный, живой поэтъ отъ всякой предвзятой теоріи, отъ какого-либо зачисленія въ полкъ. Въ исторіи русской живописи, пожалуй, и не найти мастера болѣе независимаго, болѣе самобытнаго и самодовлѣющаго, нежели Левитанъ. Вотъ причина, почему, несмотря на долголѣтнія связи дружбы и на всевозможныя выгоды, его такъ тянуло уйти отъ своихъ первыхъ товарищей—передвижниковъ; вотъ почему онъ и примкнулъ къ кучкѣ молодыхъ



Сѣровъ: Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова.

художниковъ, провозгласившихъ своимъ основнымъ и единствнннымъ принципомъ—полную свободу художественной личности. Можно сказать, что душевная борьба, вызванная этимъ разрывомъ съ прошлымъ, сильно отозвалась на необычайно впечатлительномъ художникѣ и была одной изъ причинъ, окончательно подточившихъ уже расшатанное здоровье Левитана.

XXXVI.

Рядомъ съ Левитаномъ, самымъ замѣчательнылъ по величинѣ таланта и по цѣльности своей художественной личности, среди современныхъ „чистыхъ“ непосредственныхъ реалистовъ, представляется Валентинъ Сѣровъ.

Первые шаги въ искусствѣ Сѣровъ сдѣлалъ подъ руководствомъ Рѣпина и цѣлыхъ десять лѣтъ былъ однимъ изъ дѣятельнѣйшихъ участниковъ передвижныхъ выставокъ. Такимъ образомъ, Сѣровъ является какъ-бы плотью отъ плоти реальной школы 70-хъ годовъ, „Стасовской“ школы и, однакожъ, Стасовскаго, передвижническаго въ немъ никогда не было ни на іоту. Мальчикомъ онъ нѣсколько лѣтъ прожилъ въ Парижѣ и Мюнхенѣ, въ такую эпоху, когда западный натурализмъ только-что достигъ зенита и находился въ пол-

ной силѣ. Но къ юному, уже тогда сосредоточенному, независимому Сѣрову не привились грубо натуралистическія тенденціи, онѣ не сбили его съ толку и онъ остался вполнѣ самимъ собой, страстно влюбленнымъ въ природу, ненавидящимъ въ искусствѣ все притянутое, все подстроенное, все подчеркнутое. Сѣровъ когда-то былъ *убѣжденнымъ* реалистомъ, т. е. ему казалось, что нельзя сдѣлать ничего хорошаго, если не сдѣлать такъ именно, какъ оно въ природѣ; однако, онъ былъ убѣжденнымъ реалистомъ точно такъ-же, какъ и старые голландцы—не въ силу какихъ-либо теорій, а непосредственно, вслѣдствіе своей большой любви къ правдѣ, къ природѣ, къ красотѣ природы.



Сѣровъ: Подъ деревомъ.

Замѣчательно, что и самыя первыя Сѣровскія картины въ отличіе отъ Рѣпинскихъ—уже *красивы*. Уже въ нихъ съ изумительной непринужденностью разрѣшены чудесные аккорды, уже въ нихъ выразилось стремленіе къ гармоничности цѣлаго. Никогда Сѣровъ не пытался разсказывать, пояснять, забавлять. Онъ не стыдился своего призванія — живописца; онъ не порывался къ болѣе „полезной“ дѣятельности, а весь отдался разрѣшенію чисто живописныхъ задачъ, зато и достигъ въ этомъ направленіи полнаго успѣха. Можно положительно сказать, что то, что могъ дать и чего не далъ Рѣпинъ, обладающій не меньшимъ, чисто живописнымъ даромъ, но всю свою жизнь сбивавшійся съ толку, то самое далъ Сѣровъ, являющійся рядомъ съ Левитаномъ самымъ красивымъ и даже самымъ поэтичнымъ художникомъ конца XIX-го вѣка.

Нѣтъ ничего труднѣе, какъ *говорить* о такихъ художникахъ, каковы Левитанъ и Сѣровъ. Описывать словами прелесть ихъ живописи—невозможно. Красочныя созвучія еще менѣе, нежели музыкальныя поддаются описанію и опредѣленію. Впечатлѣнія отъ Сѣровскихъ картинъ чисто живописнаго и, пожалуй, именно музыкальнаго свойства—не даромъ онъ сынъ двухъ даровитыхъ музыкантовъ и самъ чутко понимаетъ музыку. Искусство Сѣрова вовсе ничего не имѣетъ въ себѣ литературнаго, *описательнаго*. Его основныя черты: простота и непосредственность. Въ Сѣровѣ нѣтъ даже какихъ-либо нарочитыхъ намѣреній, хотя-бы чисто красочнаго, живописнаго характера. Нельзя поэтому описать ни его гамму красокъ, ни его колористическую систему. Если поискать въ старомъ искусствѣ художниковъ однородныхъ съ Сѣровымъ, то не придется останавливаться на Рембрандтѣ, на Тиціанѣ и тому подобныхъ субъективистахъ, создавшихъ себѣ вполнѣ опредѣленную красочную систему, а невольно придутъ на умъ (toute proportion gardée) Гальсъ или Веласкезъ, ихъ отнюдь не предвзятое отношеніе къ видимому міру, ихъ объективный взглядъ



Сѣровъ: Дѣти.

на жизнь, ихъ увлеченіе одной красочной дѣйствительностью. Картины Сѣрова удивительно красивы по краскамъ, не будучи написаны „въ красивомъ тонѣ". Подобно Цорну, отчасти Сардженту, Даньяну, Лейблю, Либерману, — Сѣровъ представляетъ, всей своей ясностью, всей своей безграничной любовью къ простотѣ, всѣмъ своимъ отвращеніемъ къ какой - либо формулѣ, самый разительный контрастъ „живописнымъ кухмистерамъ": Ленбаху, Бодри, Констану и т. п. художникамъ, выросшимъ на подражаніи старымъ мастерамъ, почти на плагіатѣ. На картинахъ Сѣрова все ясно, свѣтло и по тому самому— хорошо, красиво. Нѣтъ ни соуса, ни дымки; его произведенія не напоминаютъ вкусныхъ пряниковъ или превосходно приготовленныхъ блюдъ, но дѣйствуютъ какъ прекрасная, чистая, ключевая вода. Послѣ цѣлаго вѣка блужденія по археологіи и исторіи, послѣ долгаго рабства въ плѣну у „передового" войска и послѣ всѣхъ грустныхъ обстоятельствъ, не давшихъ живописи XIX в. выроcти и развиться нормальнымъ образомъ, искусство Сѣрова и ему подобныхъ художниковъ является какъ-бы давно желаннымъ выздоровленіемъ, какъ-бы яснымъ, освѣжающимъ утромъ, смѣнившимъ душную грозовую ночь.

Еще скорѣе можно *говорить* о портретахъ Сѣрова, такъ какъ они всѣ отличаются замѣчательной характеристикой, тонкимъ вниканіемъ въ психологію изображеннаго лица. Въ особенности его портретъ Александра III-го стоитъ цѣлаго историческаго сочиненія. Сѣровъ написалъ Императора четыре года послѣ его смерти, но художникъ по памяти прекрасно, съ изумительной правдой, со всѣми характерными особенностями передалъ внушительный и полный значенія обликъ Царя-Миротворца, его добродушную тонкую усмѣшку и холодный, ясный, пронизывающій взоръ. Не менѣе хорошъ его портретъ Императора Николая II-го, съ удивительной точностью запечатлѣвшій привѣтливое выраженіе лица нынѣ царствующаго Государя. Пытливый, острый, болѣзненный Лѣсковъ, томный, изящный, нѣсколько байронизирующій Левитанъ, стройный, изящный великій князь Павелъ Александровичъ, нѣсколько экзотичная смугловатая г-жа Б. въ роскошномъ бальномъ платьѣ, жена художника въ саду на дачѣ—все это не только чудесные „куски живописи", но и очень умныя, очень тонкія, очень вѣскія характеристики. Въ послѣднемъ изъ своихъ большихъ портретовъ, въ портретѣ княгини Юсуповой, Сѣровъ всталъ вровень съ ве-



Сѣровъ: Октябрь.

личайшими мастерами женской красоты. Тѣмъ болѣе досадно, что наше великосвѣтское общество, цѣлый вѣкъ отвыкавшее на всякихъ Salonmaler'ахъ, вродѣ Неффа и К. Маковскаго отъ пониманія живописной красоты, дошедшее въ своемъ огрубѣніи до того, чтобъ превозносить Богданова-Бѣльскаго, что нашъ бомондъ, недостойное потомство тѣхъ, кто позировали Левицкому и Рослену, обдало этотъ шедевръ цѣлымъ потокомъ негодованія и презрѣнія.

Сѣрова въ сущности и считаютъ у насъ портретистомъ; но именно дѣятельность этого мастера лучше всего подтверждаетъ, что художники послѣдняго фазиса русской живописи плохо укладываются въ рамки и категоріи. Сѣровъ никогда не былъ профессіальнымъ портретистомъ, спеціалистомъ по портрету. Тѣ, кто считаютъ его за таковаго, недостаточно внимательно относятся къ его творчеству. Какъ разъ нѣсколько лучшихъ пейзажей, написанныхъ въ Россіи за послѣднія 10, 20 лѣтъ, принадлежатъ его кисти. Трудно найти, даже во всемъ твореніи Левитана, что-либо болѣе поэтичное и прекрасное, полнѣе синтезирующее своеобразную прелесть русской природы, нежели „Октябрь“ или „Бабу въ телѣгѣ“ Сѣрова. По своей прямо классической простотѣ, по непосредственности впечатлѣнія, по искренности такія картины должны встать рядомъ съ лучшими произведеніями старыхъ голландцевъ и барбизонцевъ. Въ особенности хорошъ его „Октябрь“—этотъ тихій сѣрый осенній день, въ желтыхъ и серебристыхъ тонахъ котораго заунывно, безропотно поется панихида по лѣту, по жизни. Какая чудная, тончайшая по поэтическому замыслу гармонія красокъ, какое дивное по своей вѣрности, по силѣ впечатлѣнія, построеніе (какъ „вѣрно“ расположены пасущіяся лошади и мальчишка, сидящій на землѣ), какой точный въ своемъ крайнемъ упрощеніи рисунокъ! „Баба въ телѣгѣ“ прошла на выставкѣ незамѣченной, и, правда-же, нельзя винить публику за то, что она проглядѣла этотъ шедёвръ, такъ какъ трудно найти что-либо болѣе скромное, тихое и незатѣйливое по эффекту. Однако-жъ, не



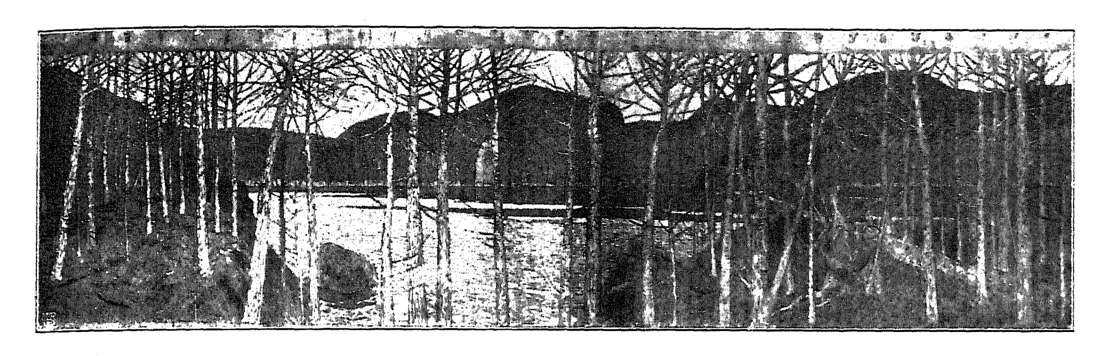
Константинъ Коровинъ: Портретъ.

даромъ любители считаютъ эту картину однимъ изъ лучшихъ созданій мастера. Если-бы у насъ къ живописи было-бы столько-же любви, какъ къ музыкѣ или къ литературѣ, то эта скромная, маленькая картинка Сѣрова сдѣлалась-бы классической, такъ какъ въ ней навѣрное больше Россіи, больше самой сути Россіи, нежели во всемъ Крамскомъ или Шишкинѣ. За послѣднее время Сѣровъ нѣсколько разъ принимался за историческія темы и создалъ въ своей крошечной картинкѣ: Елисавета и Петръ II на охотѣ—такой перлъ, такую тонкую иллюстрацію XVIII-го вѣка въ Россіи, что ее можно поставить рядомъ съ лучшими картинами Менцеля. Одинъ осенній чисто русскій пейзажъ съ кургузой, въ синее выкрашенной, церковкой, на фонѣ котораго скачутъ по слякоти ярко красные мундиры охотниковъ, вызываетъ въ насъ яркое представленіе о всей этой удивительной эпохи, о всемъ этомъ еще чисто русскомъ, по европейски замаскированномъ складѣ жизни.

Сѣровъ теперь въ цвѣтѣ силъ и таланта, и положительно мучительно говорить о художникѣ, все главнѣйшее творчество котораго еще впереди. Можно только высказать и теперь сожалѣніе что и этого замѣчательнаго мастера одолѣваетъ чисто русская апатія и лѣнь, что и онъ въ сущности не даетъ и десятой доли того, что могъ-бы давать.

Уже Сѣрова лишь съ натяжкой можно назвать реалистомъ, такъ какъ ему ужасно не идетъ даже такая „почтенная“ и растяжимая кличка. Еще менѣе подходитъ какой-либо эпитетъ къ другому художнику—къ К. Коровину, но сходство нѣкоторыхъ задачъ этого чрезвычайно разносторонняго мастера съ „реалистскими“ произведеніями Сѣрова заставляютъ насъ коснуться его, въ первый разъ, въ той-же рубрикѣ—„неореалистовъ“.

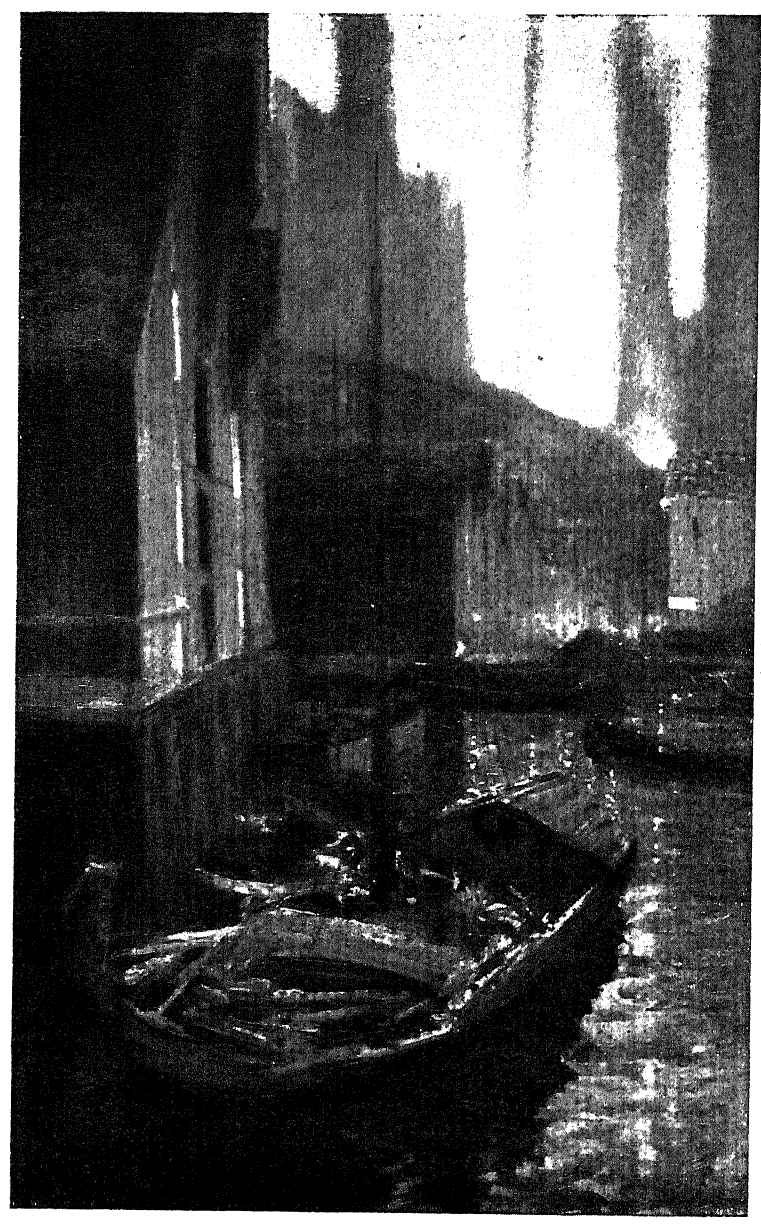
Когда появились на Передвижныхъ первыя картины К. Коровина, всѣ у насъ были еще такъ далеки отъ требованій чисто живописныхъ красочныхъ впечатлѣній, что публика мучительно ломала себѣ голову, добиваясь разгадать „дикія“ намѣренія художника. „Кому нужна эта некрасивая барышня, стоящая



Константинъ Коровинъ: Сѣверный пейзажъ.

среди березовыхъ стволовъ, или эти три, ничего не выражающія, пестрыя дѣвицы, позирующія передъ какимъ-то пастушкомъ и т. п." съ недоумѣніемъ спрашивали себя посѣтители передвижныхъ выставокъ, пришедшіе „поучиться жизни" у Вл. Маковскаго и его товарищей. Кое-какое понятіе о красивомъ колоритѣ существовало у насъ даже въ 70-хъ и 80-хъ годахъ, но красивыми въ красочномъ отношеніи считались тогда развѣ только картины Семирадскаго, Харламова и К. Маковскаго, да въ западномъ искусствѣ—Макарта, Бенжаменъ-Констана, словомъ, все нѣсколько грубоватое творчество, соблазняющее толпу яркими и пестрыми созвучіями. Рѣпинъ далъ нѣсколько образчиковъ отличныхъ въ красочномъ отношеніи картинъ, по большей части этюдовъ съ натуры, но рѣдко кто любовался этими его произведеніями, и даже его поклонники больше изумлялись *вѣрности* передачи натуры, нежели *красотѣ*, получавшейся благодаря этой вѣрности. О красотѣ вообще мало было разговора и даже совсѣмъ забыли о ея существованіи. Картины Коровина, въ которыхъ художникъ добивался одного только красиваго красочнаго пятна, естественно должны были смутить многихъ. Этому способствовала еще и самая живопись Коровина: дерзко небрежная, грубая и, какъ казалось многимъ, просто неумѣлая. Никто тогда не подозрѣвалъ, что и живопись, и краски въ этихъ картинахъ высокаго достоинства, что авторъ ихъ—настоящій живописецъ. Нѣкоторый успѣхъ Коровинъ имѣлъ только со своей довольно слащавой и ничего невыражающей картиной „Утро въ мастерской", гдѣ, разумѣется, нравился избитый, съ легкой руки Израэльса, эффектъ сѣраго дневнаго свѣта, льющагося черезъ огромное окно, да игривый сюжетъ: хорошенькая натурщица, потягивающаяся въ кровати. Мало-по-малу, впрочемъ, стали привыкать къ чудаку-художнику, согласились даже, что онъ не безъ таланта, но горько скорбѣли о томъ, что онъ занимается такими пустяками. Передвижники такъ и не допустили его въ свой священный конклавъ, гдѣ, однако-жъ, нашлось мѣсто даже для Волкова и Киселева.

Нѣсколько большее вниманіе обратилъ на себя Коровинъ на Нижегородской выставкѣ. Его панно, украшавшія Сѣверный отдѣлъ, заслужили одобреніе весьма многихъ и даже среди тѣхъ, которые начинали коситься на молодыхъ. Но произошло это болѣе потому, что на затѣю Коровина смотрѣли, какъ на остроумную шутку, какъ на чисто выставочный фокусъ, довольно забавный и милый. Если-бы сказать тогда кому-нибудь изъ нашихъ художественныхъ аристарховъ, что этимъ картинамъ мѣсто въ музеѣ, разумѣется, никто бы не повѣрилъ и расхохотался: Коровинскую декоративную мазню повѣсить рядомъ съ Фриной Семирадскаго и Грѣшницей Полѣнова! Вѣдь не сочли же достойнымъ повѣсить въ художественный отдѣлъ музея Александра III. вторую, безконечно болѣе зрѣлую и цѣльную, серію Сѣверныхъ панно Коровина, за которую, однако, художникъ удостоился высшей награды на Всемірной выставкѣ 1900 г.



Коровинъ: Сѣверное сіяніе.

Недоразумѣніе въ отношеніи къ К. Коровину самаго плачевнаго свойства. Оно лучше всего доказываетъ, какъ далека русская публика вообще отъ какого-либо пониманія живописи. Въ сущности изумительно декоративный, правильнѣе сказать—чисто живописный (ибо живописецъ и долженъ быть непремѣнно декораторомъ: украсителемъ стѣнъ — все назначеніе его въ этомъ) талантъ Коровина пропадаетъ даромъ. Какая грусть, что этотъ огромный мастеръ, этотъ яркій самобытный талантъ, два раза затратившій свои силы на такія эфемерныя созданія какъ выставочныя панно, все время тратящій ихъ на еще болѣе эфемерныя созданія—на театральныя декораціи, такъ, вѣроятно, и не получитъ возможности увѣковѣчить себя и подарить Россію истинно прекраснымъ величественнымъ произведеніемъ.

Коровинъ удивительный, прирожденный стилистъ. То, что мерещилось Куинджи, то далось Коровину. Не хуже японцевъ и вовсе не подражая японцамъ, съ удивительнымъ остроуміемъ, съ удивительнымъ пониманіемъ сокращаетъ онъ средства выраженія до минимума, и тѣмъ самымъ достигаетъ такой силы, такой опредѣленности, какихъ не найти, пожалуй, и на западѣ. Его стынущія въ холодѣ и мглѣ сѣверныя пустыни, его лѣса, обступающіе рѣдкимъ строемъ студеныя озера, его бурыя и сизыя тучи, его стада моржей и вереницы оленей, наконецъ яркія фанфары желтаго солнца, играющаго на всплескахъ синихъ заливовъ—все это является настоящимъ откровеніемъ сѣвера, истинно грандіозной поэмой сѣвера, гораздо

болѣе достойной стать *классическимъ* произведеніемъ русской живописи, нежели всѣ „Фрины“ или „Помпеи“. Коровину необходимо дать стѣны вѣчныя, каменныя стѣны, въ которыхъ бы собирался русскій народъ, стѣны дворцовъ, музеевъ, училищъ или другихъ общественныхъ зданій. Непростительно будетъ для нашей эпохи, если и этотъ художникъ пройдетъ, не сказавъ всего того, что онъ можетъ и долженъ сказать, не изливъ всей глубокой и широкой своей любви къ русской природѣ!

XXXVII.

Поэтомъ русской природы является и Нестеровъ.—На него мы уже указывали выше, какъ на послѣдователя Васнецова, превратившаго эффектный и энергичный шаблонъ своего учителя въ нѣчто разслабленное, жидкое, истерическое [1]). Однако, эти его недостатки поражаютъ только въ его церковно-декоративныхъ работахъ (какъ разъ доставившихъ ему наибольшій успѣхъ) и лишь отчасти замѣтны въ тѣхъ прекрасныхъ поэтичныхъ картинахъ, въ которыхъ только онъ и высказался вполнѣ, въ которыхъ только онъ и вылилъ все свое проникновенное умиленіе передъ русской природой. Нестеровъ, впрочемъ, только отчасти подходитъ къ Левитану, Сѣрову и Коровину. Онъ не только поэтъ-реалистъ, не только открываетъ въ дѣйствительности вѣчныя начала красоты и поэзіи, но всей своей природой рвется изъ этой дѣйствительности, весь отданъ глубокимъ вопросамъ сверхчувственнаго и сверхъестественнаго порядка, вопросамъ религіи и жизни въ Богѣ. Жаль только, что этотъ одаренный истинно мистической натурой художникъ, до такой степени спутанъ чѣмъ то весьма похожимъ на честолюбіе, до того погруженъ въ чисто суетные интересы, что мистическій идеалъ, живущій въ его душѣ сильно, съ каждымъ годомъ меркнетъ и теряется.

И эти поэтичныя картины Нестерова не свободны отъ обычныхъ его недостатковъ. Мятый, небрежный и мѣстами даже неумѣлый рисунокъ фигуръ, дешевая подчеркнутость типовъ, подведенные, яко-бы экстатическіе глаза—встрѣчаются и въ этихъ картинахъ и вредятъ общему впечатлѣнію. Но все же эти произведенія способны доставить большое наслажденіе, навѣять чудное, *чисто русское* настроеніе. Появленіе перваго изъ нихъ: страннаго старичка пустынника, бредущаго рано утромъ по берегу сѣраго озера,—показалось на выставкѣ 1888 г. какъ бы цѣлымъ откровеніемъ. Еще изумительнѣе была слѣдующая картина, написанная Нестеровымъ въ концѣ 80-хъ годовъ и относящаяся къ позднѣйшимъ его работамъ такъ же, какъ относится какая-либо вдохновенная страница Достоевскаго къ поучительной бесѣдѣ въ „Русскомъ Паломникѣ“. „Видѣніе отрока Варѳоломѣя“ (будущаго св. Сергія Радонежскаго) одна изъ самыхъ таинственно поэтичныхъ и прелестныхъ картинъ послѣдняго десятилѣтія XIX в. Здѣсь, что рѣдко бываетъ у Нестерова, удался ему и типъ юнаго святого, его застывшая въ священномъ трепетѣ фигура, его поглощенное сосредоточеннымъ восторгомъ лицо съ широко открытыми, уставившимися глазами. Чарующій ужасъ сверхъестественнаго былъ рѣдко переданъ въ живописи съ такой простотой средствъ и съ такой убѣдительностью. Есть что-

---

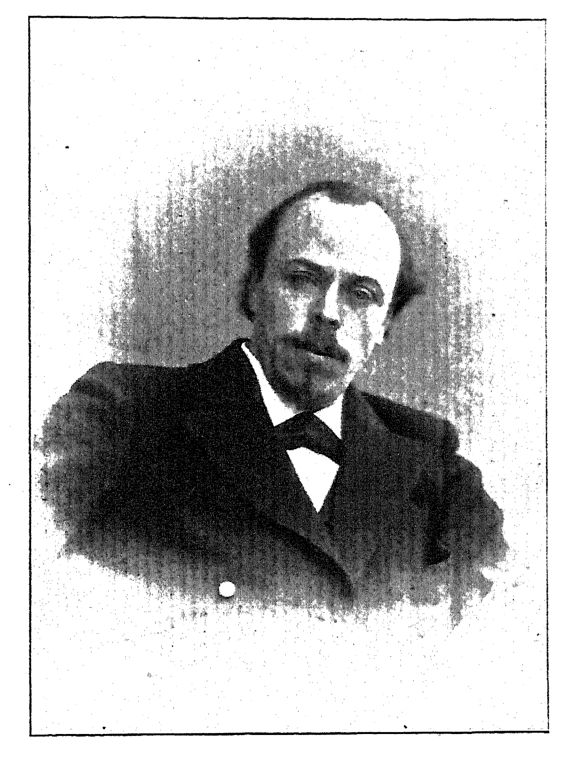
[1]) Впрочемъ, необходимо оговориться. Всѣ эти черты могли-бы и не составлять недостатковъ художника—если-бы не техническая сторона, которая у Нестерова еще гораздо слабѣе, неужели Васнецова.



Нестеровъ: Св. Сергій Радонежскій.

то очень тонко угаданное, очень вѣрно найденное въ стройной фигурѣ чернеца, точно въ усталости прислонившагося къ дереву и совершенно закрывшагося своей мрачной схимой. Но самое чудное въ этой картинѣ—пейзажъ, до нельзя простой, сѣрый, даже тусклый и все-же торжественно праздничный. Кажется, точно воздухъ заволоченъ густымъ воскреснымъ благовѣстомъ, точно надъ этой долиной струится дивное пасхальное пѣніе.

Нестеровъ уже не создавалъ больше ничего подобнаго по цѣльности и непосредственности. Во всѣхъ его другихъ картинахъ гораздо сильнѣе выступаютъ его недостатки, а въ послѣднихъ вещахъ онъ даже начинаетъ впадать въ салонный маніеризмъ, во что-то близкое къ К. Маковскому. Однакоже, за исключеніемъ этихъ послѣднихъ, въ каждой картинѣ есть прелестныя мѣста, большія красочныя достоинства, въ особенности же тонкое пониманіе русскаго пейзажа. Самой замѣчательной среди нихъ является „Св. Сергій Радонежскій“ — цѣлая поэма сѣвернаго лѣса. Нужды нѣтъ, что сама фигура святого производитъ натянутое, почти фальшивое впечатлѣніе,



М. Нестеровъ.

что очень интересно, глубоко и вѣрно задуманный ликъ его далеко не удался художнику. Картина эта уже однимъ своимъ пейзажемъ производитъ, по истинѣ, умиляющее впечатлѣніе.—Здѣсь благовѣста нѣтъ; вообще въ этой глуши далеко отъ всякаго человѣческаго звука. Тихо, торжественно тихо. Лишь птички чирикаютъ въ вѣтвяхъ, осторожно шуршатъ бѣлки по стволамъ и журчитъ прохладная рѣчка, исходящая изъ таинственной чащи и снова теряющаяся въ ней. Мягкая трава, мягкій мохъ. Дивные ароматы моха, молодыхъ березокъ и елокъ сливаются въ одинъ аккордъ очень близкій къ мистическому запаху ладана. „Слава Всевышнему на землѣ и на небесахъ"—вѣрно озаглавилъ Нестеровъ эту свою вдохновенную пѣсню, столь же красивую по замыслу, какъ и чарующую по своей тонкой, серебристой гаммѣ красокъ.

Совершенно странная картина его „Подъ благовѣстъ". По ней видно, что Нестеровъ много живалъ съ монахами, что онъ понялъ эту странную, малосовременную жизнь и полюбилъ ее, такъ же, какъ полюбилъ ее Достоевскій.— Картина эта непріятна на первый взглядъ. Типы—взятые очевидно съ натуры—чуть чуть походятъ на карикатуры Перова и Вл. Маковскаго. Нестеровъ не пожелалъ идеализировать своихъ любимцевъ и представилъ ихъ такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ—очень чуждыми намъ горожанамъ, оторваннымъ отъ всякой религіозной жизни, отъ всякой жизни въ природѣ и въ Богѣ. Намъ чужда и ихъ медленная, лѣнивая поступь, и ихъ понурыя, сосредоточенныя лица, и ихъ вѣчное перечитыванье однѣхъ и тѣхъ-же книгъ; насъ оскорбляютъ также и ихъ засаленныя, грязныя рясы, ихъ жалкое, неудобное существованіе. Но пейзажъ, развернутый позади нихъ, дивный, весенній, хрупкій, сѣрый, однотонный, слегка подернутый желтовато-бурыми догорающими лучами вечерней зари—все объясняетъ, со всѣмъ примиряетъ. Здѣсь, въ этой умилительной пустынѣ, жизнь—хорошая и люди здѣсь, *пока они здѣсь*—хорошіе. Хорошій, милый человѣкъ этотъ сгорбленный, старенькій, грязный монашекъ, вѣчно, бормочащій себѣ подъ носъ какіе-то священные стихи и изрѣченія, весь ушедшій въ тексты, въ доискиваніе тайнаго смысла загадочныхъ божественныхъ словъ—и это для себя только, для утоленія своей духовной жажды, въ забвеніи всего остальнаго на свѣтѣ. Хорошій, добрый человѣкъ и этотъ юноша, имѣющій въ себѣ что-то схоластическое, жесткое, семинарское, увлекающійся быть можетъ честолюбивыми мечтами, лишь временно удалившійся въ пустыню, набирающійся здѣсь силъ, чтобы затѣмъ идти въ свѣтъ, блистать и лгать тамъ. Здѣсь на материнскомъ лонѣ природы, гдѣ повсюду разлита Божья благодать, гдѣ все носитъ Божью печать, здѣсь,



Нестеровъ: Подъ благовѣстъ.

убаюканные блѣднымъ нѣжнымъ небомъ, вѣчно глядя на далекую, пустую отъ людей, даль, на ровное тихое движеніе водъ и гнущихся подъ вѣтромъ травъ и деревьевъ—здѣсь они чувствуютъ, что въ нихъ какимъ-то чудомъ возродились—для одного временно, для другого навсегда—блаженные годы дѣтства, божественная невинность, хрустальная прозрачность и простота дѣтской души. Нестеровъ, измученный жизнью,—очень сложная, мучительно сложная натура—какъ будто высказалъ въ этой картинѣ свою собственную душевную борьбу. И въ немъ растетъ и съ годами крѣпнетъ, подобно тому, какъ у этого юноши послушника, честолюбіе, но и онъ въ глубинѣ души своей знаетъ, какъ божественно хорошо безмятежное, безсуетное житье въ Богѣ старика монаха; въ глубинѣ своей онъ все время рвется къ этому миру. Быть можетъ, если-бы русское общество вѣрнѣе оцѣнило его, если бъ оно дало ему возможность доразвиться въ томъ направленіи, которое было предначертано въ его душѣ, Нестеровъ былъ-бы цѣльнымъ и чуднымъ художникомъ. Къ сожалѣнію, успѣхъ толкаетъ его все болѣе и болѣе на, скользкій для истиннаго художника, путь офиціальной церковной живописи, и все болѣе удаляетъ его отъ того творчества, въ которомъ онъ, навѣрное, съумѣлъ бы сказать не мало дивныхъ и вдохновенныхъ словъ. Вѣдь является же онъ, рядомъ съ Суриковымъ, единственнымъ русскимъ художникомъ, хоть отчасти приблизившимся къ высокимъ божественнымъ словамъ „Идіота“ и „Карамазовыхъ“.

XXXVIII.

Рядомъ съ Нестеровымъ слѣдуетъ упомянуть о Сергѣ Коровинѣ. Этотъ крайне неплодовитый художникъ извѣстенъ по своей несимпатичной картинѣ деревенскихъ нравовъ: „Мірская Сходка“, тогда какъ гораздо большаго вниманія заслуживаютъ его картины религіозно-бытоваго характера, въ которыхъ онъ имѣетъ что-то общее съ Нестеровымъ. Но въ сущности С. Коровинъ написалъ

всего только одну такую картину — акварель (да и вообще картинъ его наберется съ трудомъ полъ десятка); все же остальное только этюды и наброски къ ней. Тема самая Нестеровская. Далекая проселочная дорога, жалкіе кустарники, сѣрое небо. По дорогѣ идетъ на богомолье суровый, жесткій старикъ, весь ушедшій въ мучительное обсужденіе возникшихъ въ его душѣ вопросовъ, молодая, болѣзненная женщина, съ блуждающимъ, экстатичнымъ взоромъ, и старуха-мать, съ добрымъ, измученнымъ жизнью лицомъ. Въ этюдахъ къ этой акварели есть также нѣсколько очень интересныхъ психологическихъ документовъ религіозной жизни простого русскаго народа; среди нихъ въ особенности интересенъ типъ какого-то мужика, могучаго, властнаго, умнаго и энергичнаго, очевидно раздавленнаго сознаніемъ своей тяжкой, тяжкой вины.



А. Васнецовъ: Сибирь

Въ прежнихъ пейзажахъ Аполлинарія Васнецова также есть нѣчто близкое къ Нестерову — какая-то, иногда очаровательно разрѣшенная, гармонія. Первобытной, таинственной свѣжестью дышатъ его далекія тайги, тонущія въ щемяще грустномъ вечернемъ заревѣ или въ сырыхъ, холодныхъ фантастическихъ туманахъ. Далекія полчища сосновыхъ лѣсовъ, широкія, могучія, холодныя сибирскія рѣки, плавно протекающія между ними, тяжелыя очертанія уральскихъ горъ—объяты широкимъ эпическимъ духомъ. Аполлинарій Васнецовъ подобно скандинавамъ, съ которыми онъ имѣетъ много общаго, разрѣшилъ очень трудную задачу, давъ такія панорамическіе виды „живописныхъ“ мѣстностей, и не впавъ при томъ въ „каламистость“, въ слащавый трафаретъ. Ему единственно удался Кавказъ, а между тѣмъ сколько русскихъ художниковъ писали его, начиная отъ Виллевальде, Лагоріо, кончая Киселевымъ. Всѣ они превращали эту дивную, мрачную и грандіозную природу въ какое-то розово-лиловое, кондитерское Сорренто. Даже фотографъ Верещагинъ не съумѣлъ обойти этотъ камень претковенія. Кавказъ Аполлинарія Васнецова единственно приближается къ Кавказу Лермонтова—чудовищно-огромный, давящій, широкій, страшный, безумно красивый въ своемъ сѣро-зеленомъ, однообразномъ колоритѣ. Краска и техника А. Васнецова вполнѣ способствуютъ цѣльности впечатлѣнія отъ его картинъ: нѣсколько грубыя, здоровыя краски, очень упрощенный, но типичный рисунокъ, жесткая, простая живопись. Лишь иногда, и то за самое послѣднее время, сталъ онъ впадать въ приторность, имѣющую нѣчто общее съ главнымъ недостаткомъ его старшаго брата.

Очень любопытны его возсозданія старой Москвы. А. Васнецовъ уже много лѣтъ, какъ живетъ въ Москвѣ прямо противъ самого Кремля, и этотъ единственный въ мірѣ, невѣроятный, совершенно сказочный видъ плѣнилъ его, заставилъ его забыть юношескія впечатлѣнія Сибири и направилъ его усилія на то, чтобъ возродить то изумительное великолѣпіе, отъ котораго Кремль остался прелестнымъ, но одинокимъ обломкомъ. Его виды старой Москвы, являющіеся въ научномъ отношеніи очень вѣрными иллюстраціями, драгоцѣнны и въ чисто художественномъ отношеніи. Въ нихъ онъ, подобно своему

Аполлинарій Васнецовъ: Деревянный городъ въ Москвѣ XVII в.



Якунчикова: Пригорокъ.

брату съумѣлъ разгадать коренную русскую, окончательно въ наше время исчезающую красоту, вычурную, странную прелесть цѣлой безвозвратно погибшей культуры. Особенно удачна его „Деревянная Москва“—это тѣсное скопище самыхъ разнородныхъ, фантастическихъ построекъ, періодически выгоравшихъ каждыя 5 лѣтъ, и снова съ какимъ то безумнымъ упрямствомъ созидавшихся въ томъ самомъ порядкѣ и съ тѣми же декоративными, но отнюдь не практическими ухищреніями. Точно сказка выглядитъ этотъ дикій городъ, служившій такой чудной оправой грандіознымъ Кремлевскимъ памятникамъ. Жаль только, что увлеченіе археологіей заставляетъ А. Васнецова такъ комкать композицію съ цѣлью воспроизвести какъ можно больше всякой всячины; жаль также, что какъ разъ въ этихъ вещахъ техническіе его недостатки особенно замѣтны: краски слишкомъ „апетитны“, рисунокъ сбитъ и не характеренъ, живопись—дряблая.

Среди другихъ „неореалистовъ“ особеннаго вниманія заслуживаютъ М. В. Якунчикова и А. П. Остроумова, художники: Ціонглинскій, Свѣтославскій, Переплетчиковъ, Архиповъ.—М. В. Якунчикова-Веберъ—удивительно симпатичная художественная личность. Она одна изъ тѣхъ, весьма немногихъ, женщинъ, которыя съумѣли вложить всю прелесть женственности въ свое искусство, неуловимый нѣжный и поэтичный ароматъ, не впадая при томъ ни въ диллетантизмъ, ни въ приторность.—М. В. Якунчикова большую часть своей жизни провела за-границей, но каждое лѣто она возвращается въ Россію и каждый разъ съ прежней, неувядаемой силой поражаетъ ее своеобразная тонкая прелесть родной природы.

Излюбленныя темы г-жи Якунчиковой—разные уголки старинныхъ россійскихъ разоренныхъ и милыхъ усадьбъ: видъ съ балкона, украшеннаго толстыми колоннами, на далекіе плоскіе луга, надъ которыми догораетъ холодная сѣверная заря; пузатое крылечко съ двойной бѣлой лѣстницей, тоскливое зало, уставленное, одѣтою въ лѣтніе чехлы, мебелью; своеобразно-прелестный видъ съ верхушки старинной колокольни, изъ-за тяжелыхъ, большихъ колоколовъ, на милый деревенскій пейзажъ; кусочекъ забытаго сада, кусочекъ рощи, кусочекъ

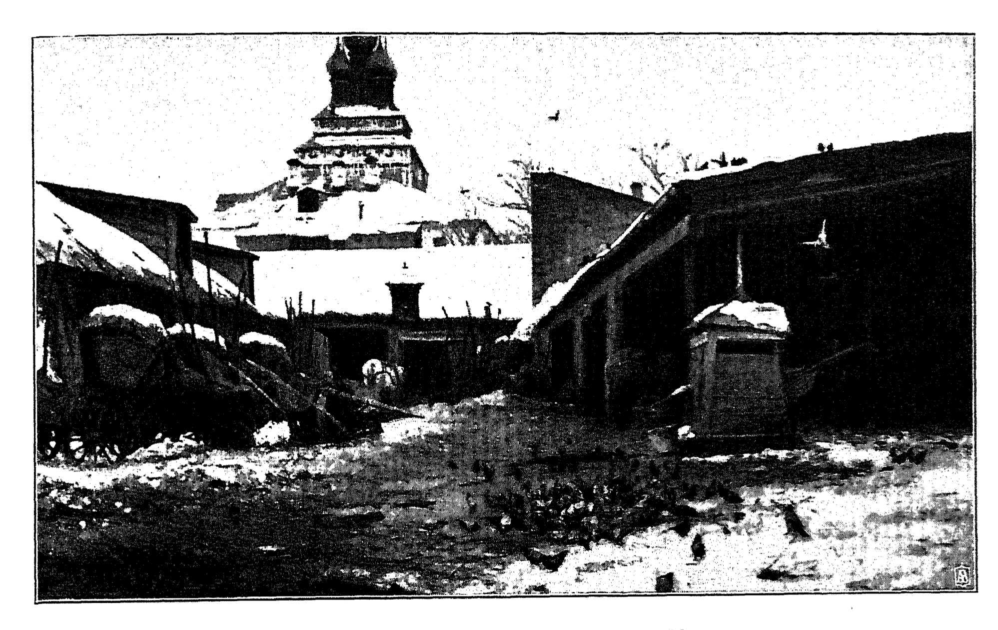


Архиповъ: На Окѣ.

кладбища съ мрачнымъ, но опять таки почему то милымъ деревяннымъ крестомъ на первомъ планѣ. Во всѣхъ этихъ вещахъ чувствуется чуткій, тонкій поэтъ, слегка болѣзненный, дорожащій всѣмъ тѣмъ, что крошится, исчезаетъ, гибнетъ,—всѣмъ милымъ прошлымъ и проходящимъ. М. В. Якунчикова въ то же время большой поэтъ дѣтства. Одно, впрочемъ, связано съ другимъ. Кто любитъ, кто понимаетъ прошлое, тотъ обыкновенно любитъ и понимаетъ свое дѣтство, всю прелесть своего прошлаго — очень рѣдкая и драгоцѣнная черта. Какъ мила ея затѣя изобразить въ картинѣ очаровательнѣйшую народную игрушку: модель Троицко-Сергіевской Лавры въ видѣ фантастическаго миніатюрнаго городка (эта картинка составляетъ первое звено цѣлой длинной серіи, задуманной художницей); какъ хороша еще ея собственная (въ сотрудничествѣ съ Е. Д. Полѣновой исполненная) модель-игрушка крошечной, очаровательно уютной и поэтичной Берендѣевки!

М. В. Якунчикова не только большой поэтъ, но и большой мастеръ. Съ этой стороны она до сихъ поръ не достаточно оцѣнена, а между тѣмъ мало найдется среди современныхъ художниковъ—и не только у насъ, но и на Западѣ,—кто владѣлъ бы такой свѣжей, благородной палитрой, такимъ широкимъ, бодрымъ мастерствомъ. Чрезвычайно замѣчательны также всѣ попытки М. В. Якунчиковой стилизировать свою работу, оградить ее отъ случайностей росчерка, отъ мишурнаго блеска, отъ лишнихъ и потому безвкусныхъ подробностей. Съ этой цѣлью она одно время прибѣгала къ выжиганію на деревѣ и ей удалось превратить этотъ опошленный, въ сущности безотрадный способъ, въ прекрасное орудіе для своихъ высокохудожественныхъ намѣреній. Еще лучше удалось ей достичь той-же цѣли: упростить и тѣмъ синтезировать свою технику—въ цвѣтномъ офортѣ, въ одномъ изъ самыхъ трудныхъ и сложныхъ способовъ репродукціи, пріобрѣвшемъ, однакожъ, въ ея мастерскихъ рукахъ необычайную свѣжесть, непосредственность и прелесть.

Тѣми-же задачами занята и другая художница А. П. Остроумова, также очень тонкій поэтъ и большой мастеръ своего дѣла. И она, подобно Якунчиковой, отреклась отъ всѣхъ обыденныхъ художественныхъ способовъ и, движимая, прямо страннымъ по своей опредѣленности, призваніемъ, взялась за цвѣтную гравюру на деревѣ, въ которой въ наше время выдвинулись только два мастера Лепэръ и Ривіеръ, и которая больше столѣтія была въ полномъ загонѣ,



Святославскій: Постоялый дворъ въ Москвѣ.

главнымъ образомъ по причинѣ огромныхъ трудностей, связанныхъ съ этой техникой. И Якунчикова, и Остроумова взялись за эти способы не изъ пустого оригинальничанья, но по свободному душевному влеченію, движимыя желаніемъ давать въ своихъ работахъ лишь строго обдуманное, неумолимо очищенное отъ случайностей, а потому и болѣе полное, ясное и гармоничное цѣлое. Незатѣйливые, тихіе, но изумительные по мастерству, по правдивости эффектовъ и по своему благородному стилю пейзажи обѣихъ художницъ должны въ исторіи русской гравюры занять мѣсто рядомъ съ великолѣпными портретами Чемесова, Скородумова и Уткина, а также со скромными, но милыми литографіями Галактіонова, Мартынова и Александра Брюллова.

О Ціонглинскомъ въ сущности слѣдовало-бы упомянуть въ одной главѣ съ Куинджи, но мы этого не сдѣлали, такъ какъ Ціонглинскій значительно позже, нежели Куинджи, явился у насъ насадителемъ импрессіонизма, пропагандистомъ новыхъ свѣтовыхъ и красочныхъ ученій, возникшихъ на западѣ. Ціонглинскій странная фигура. Трудно найти человѣка, у котораго дѣйствія и слова были-бы въ такомъ несоотвѣтствіи. На словахъ—геній, озаренный вдохновеніемъ, заражающій всѣхъ неподдѣльнымъ огнемъ своего воодушевленія, неистовый, пламенный жрецъ Аполлона; въ творчествѣ—скорѣе неудачникъ, лишь изрѣдка создающій что-либо цѣльное и пріятное. Еще лучшее, что онъ сдѣлалъ,—этюды, зачастую поражающіе свѣжестью своихъ красокъ, своей насыщенностью свѣтомъ. Ціонглинскій не сыгралъ видной роли въ русскомъ искусствѣ, но вся его очень симпатичная и ревностная дѣятельность (онъ на рѣдкость превосходный художественный педагогъ) отводитъ ему очень почетное, хотя и скромное мѣсто среди русскихъ современныхъ художниковъ.

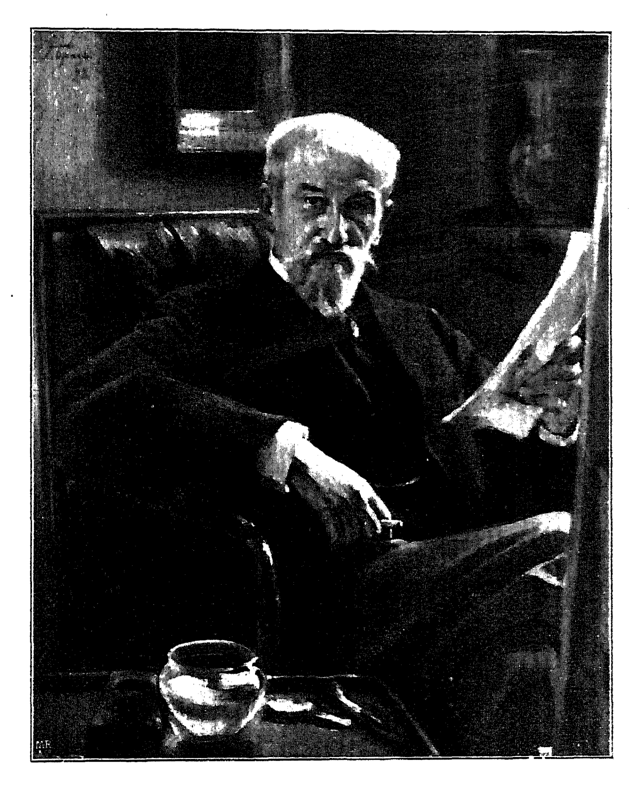
Если Ціонглинскому мѣшаетъ занять видное мѣсто въ современномъ искусствѣ его неумѣлость, то, напротивъ того, Архипову вредитъ его чрезмѣрная ловкость, вѣчно совращающая его въ сторону щегольства и шикарства. Въ своихъ произведеніяхъ Архиповъ обнаружилъ влеченіе къ самымъ скромнымъ и тихимъ сюжетамъ. Воскресный солнечный день, бабы, калякающія на паперти, ямщикъ, съ пѣніемъ возвращающійся въ свѣтлую лѣтнюю ночь по ровной, пу-

стынной мѣстности; раннее бѣлое утро, молодая женщина, вышедшая къ балкону освѣжиться въ утреннемъ воздухѣ; уютный старичекъ-келейникъ, бросающій кормъ птицамъ—какія все это премилыя, задушевныя, поэтичныя темы. Между тѣмъ исполненіе этихъ картинъ въ такомъ несоотвѣтствіи съ ихъ внутреннимъ содержаніемъ, что отъ поэтичнаго намѣренія автора остается весьма немного. Всѣ эти тихія, спокойныя, трогательныя по своей „провинціальности" сценки исполнены съ той-же бравурой, съ тѣмъ-же шикомъ, съ которымъ Нёвиль или Іосифъ Брандтъ рисуютъ патріотическія баталіи и парады. Впрочемъ, это мастерство, это шикарство—коренныя черты Архипова, ему не отдѣлаться отъ нихъ: онъ „шикаритъ" по природѣ, а не въ погонѣ за дешевымъ эффектомъ. „Успокоиться" „остепениться" врядъ-ли онъ можетъ. Лучше было-бы, поэтому, если-бъ онъ содержательную сторону своихъ картинъ искалъ въ такихъ областяхъ, которыя ближе подходятъ къ характеру его техническаго, фатально неизмѣнимаго дарованія.

Въ полномъ соотвѣтствіи находилась когда-то техника и содержаніе у Свѣтославскаго. За послѣднее время этотъ истинный художникъ почему-то сталъ сбиваться съ толку и кидаться на совершенно неподходящіе для него сюжеты; въ то-же время онъ забросилъ совершенно заботы объ исполненіи, сталъ писать грубо, небрежно, необдуманно. Но первое время, въ началѣ 90-хъ годовъ, онъ былъ однимъ изъ лучшихъ товарищей Левитана, притомъ совершенно самобытнымъ художникомъ, отмежевавшимъ себѣ обособленную и весьма интересную область. Свѣтославскій поэтъ провинціи, грязныхъ, сѣрыхъ, но милыхъ, а въ чисто красочномъ отношеніи, безспорно прекрасныхъ уголковъ. Задворки съ тающимъ голубымъ снѣгомъ и грѣющимися въ весеннемъ солнцѣ желтыми коровами, глухая улица, тонущая въ сизыхъ сумеркахъ, городъ, занесенный снѣгомъ, видъ изъ-за живописно развалившихся навѣсовъ на старинную пестро раскрашенную церковь — и т. п. темы были исполнены имъ съ замѣчательной простотой, съ замѣчательной искренностью и правдивостью. Нельзя сказать, чтобъ Свѣтославскій былъ тонкимъ колористомъ и большимъ виртуозомъ живописи, но краски его энергичны, ярки, вѣрны, техника вполнѣ подходящая къ темамъ—простая, трезвая. Все у него въ этихъ картинахъ дышитъ хорошимъ чисто провинціальнымъ здоровьемъ, все исполнено нѣсколько грубоватаго, но вполнѣ художественнаго настроенія.

XXXIX.

Всѣ до сихъ поръ перечисленные художники-реалисты—и даже вѣчно странствующій, то по Испаніи, то по Востоку Ціонглинскій—по всему духу своего творчества вполнѣ русскіе художники. Вполнѣ русскими художниками можно назвать и всѣхъ остальныхъ неореалистовъ: сосредоточеннаго, нуднаго Бакшеева, поэтическаго, но чрезмѣрно спеціализировавшагося на „Веснахъ" Переплетчикова, слишкомъ пестраго Мѣшкова, скромныхъ, но очень искреннихъ и милыхъ пейзажистовъ—наслѣдниковъ Левитана: Виноградова, Аладжалова, Мамонтова, Петровичева, Жуковскаго, Кузнецова. Всѣ они не только пишутъ русскую природу, русскую жизнь, но и понимаютъ ихъ, влюблены въ нихъ, всѣ тронуты ими. Это не большіе, но очень симпатичные, здоровые, славные художники, созданія которыхъ будутъ такъ же цѣниться со временемъ, какъ безчис-



Бразъ: Портретъ А. П. Соколова.

ленные и милые „маленькіе голландцы“. Несравненно болѣе заражена западомъ и несравненно менѣе проникновенно относится къ своему родному группа художниковъ, объединившаяся еще въ бытность свою въ мастерской Куинджи и среди которой особенно выдѣляются Пурвитъ, Рущицъ, Вальтеръ, Латри и Богаевскій. Все это еще молодые, очень живые, очень впечатлительные и талантливые люди, отлично знающіе свое дѣло, пишущіе чрезвычайно эффектныя картины. Но этихъ художниковъ, хотя мотивы ихъ картинъ и заимствованы изъ русской природы, съ натяжкой можно назвать русскими, такъ какъ русскаго духа въ нихъ мало. Непріятно поражаетъ ихъ сильная зависимость отъ Парижа и Мюнхена, и та виртуозная, нѣсколько шаблонная ловкость, съ которой они изготовляютъ свои очень колоритные, очень правдивые, но не особенно глубокіе этюды. Впрочемъ, составлять объ этой группѣ художниковъ окончательное мнѣніе еще рано (въ особенности рано это дѣлать относительно Рущица), такъ какъ они безспорно всѣ еще далеко не установились, а наоборотъ, очень ревностно и съ усердіемъ продолжаютъ искать себя.

Совершеннымъ космополитомъ является Бразъ. Когда появились его первые этюды на выставкѣ работъ учениковъ Академіи въ 1895 г.—то никто не хотѣлъ вѣрить, что это произведенія русскаго юноши, ученика Рѣпина. Превосходные этюды эти были исполнены съ полнымъ мастерствомъ и совсѣмъ такъ, какъ пишутъ и рисуютъ въ Мюнхенѣ или въ Голландіи, откуда Бразъ тогда только что вернулся. Тотъ-же штрихъ, тѣ-же легкія, вкусныя краски. Съ тѣхъ поръ Бразъ не перемѣнился; онъ, правда, ушелъ впередъ, сдѣлался тверже и сосредоточеннѣе въ рисункѣ, ярче въ колоритѣ, бо́льшимъ виртуозомъ въ живописи—но онъ не подвинулся ни на іоту въ смыслѣ интенсивности своего творчества, онъ все такой-же хорошій, элегантный, красивый техникъ, питающійся художественными данными, добываемыми на западѣ и съ большимъ остроуміемъ пользующійся тѣми „совѣтами“, которые доносятся изъ произведеній старой живописи. Дѣятельность Браза заслуживаетъ, впрочемъ, полнаго сочувствія, такъ какъ это художникъ серьезно преданный своему дѣлу, съ неутомимымъ усердіемъ добивающійся совершенства. Существуетъ цѣлая очень обширная и очень почтенная область живописи, въ которой онъ могъ бы у насъ подобно Больдини и Гандара въ Парижѣ, или Сардженту въ Англіи, быть неоспоримымъ царемъ. Мы говоримъ о заброшенной, почему то

глубоко презираемой въ наше время „свѣтской“ или „великосвѣтской“ живописи, давшей однако-же въ свое время, когда „свѣтъ“ и художники были въ болѣе тѣсномъ единеніи, не мало превосходныхъ мастеровъ. Трудно найти что-либо болѣе подходящее для „украшенія“ стѣнъ изящныхъ, со вкусомъ меблированныхъ комнатъ,—нежели Бразовскія картины и портреты. Каждое изъ его произведеній является отличнымъ кускомъ живописи, приготовленнымъ съ изумительнымъ знаніемъ художественной гастрономіи. Если картины Браза и не затрогиваютъ души и сердца зрителя, то, во всякомъ случаѣ, онѣ нѣжно ласкаютъ глазъ, доставляютъ не особенно глубокое, но настоящее удовольствіе. Особенно Бразъ могъ бы выдвинуться на портретахъ, если-бы тѣ самые, кто рождены быть его закащиками—все наше блестящее, нарядное высшее общество — не отвыкли настолько отъ всякаго вкуса, что предпочитали ему такихъ „художниковъ“, какъ Богдановъ - Бѣльскій, Александровскій, Штембергъ и т. п.

Не вполнѣ русскимъ представляется и Малявинъ, не смотря на то, что онъ всегда черпаетъ свои сюжеты изъ русскаго народнаго быта. Чисто русское въ немъ лишь то великолѣпно-безцеремонное ухарство, съ которымъ онъ относится къ своему дѣлу, та нѣсколько циничная небрежность и непродуманность, съ которой онъ щеголяетъ передъ публикой своимъ колоссальнымъ дарованіемъ. Однако все это внѣшнія черты, не вліяющія на самый характеръ его живописи. По внутреннему характеру живописи онъ стоитъ гораздо ближе къ Бенару и къ Цорну, нежели къ Сѣрову и Рѣпину. Вѣроятно, эта зависимость отъ Запада и упрочила его успѣхъ на международныхъ выставкахъ. Итальянцы и французы любовались этимъ переложеніемъ на грубый и шумный, варварскій ладъ тонкихъ и элегантныхъ симфоній современныхъ европейскихъ колористовъ. Въ этомъ кроется для нихъ острая прелесть, близкая, вѣроятно, къ тому очарованію, которое должны были испытывать пресыщенные римляне при видѣ варваровъ развратившихся высшей культурой.

Судьба Малявина совершенно фантастическая. Этотъ русскій Бенаръ, запугавшій своими чрезмѣрно звучными фанфарами профессоровъ Академіи и петербургскую публику, когда-то ходилъ въ рясѣ, былъ послушникомъ на Аѳонѣ. Какая огромная сила должна была быть въ этомъ человѣкѣ, чтобъ увѣровать въ свое дарованіе, прійти за тридевять земель, уже взрослымъ человѣкомъ—учиться дѣлу, имѣющему мало общаго съ монашествомъ, какая сила, чтобъ не употребить свой талантъ на иконописаніе, хотя-бы въ духѣ Васнецова, но окончательно бросить le froc aux orties и бодро, смѣло, дерзко пойти по стопамъ своего учителя—автора „Бурлаковъ“ и „Не ждали“. Еще большую силу обнаружилъ онъ въ томъ, что, сдѣлавъ въ этомъ направленіи нѣсколько прекрасныхъ опытовъ, онъ рѣзко повернулъ въ сторону, страстно увлекся новыми вѣяніями, вдругъ распрощался съ коснымъ реализмомъ и всецѣло отдался чисто живописнымъ задачамъ.

Малявинъ находится еще въ самомъ началѣ своей дѣятельности и потому говорить о немъ слишкомъ рано. Можно, однако, предположить, что этого геркулеса живописи ожидаетъ въ будущемъ не мало славныхъ подвиговъ. Теперь, послѣ того что онъ покинулъ сбивавшую его съ толку Академію, гдѣ юный художникъ, невольно реагируя противъ отсталыхъ требованій, возносился слишкомъ далеко, дерзалъ слишкомъ много, теперь, послѣ того что онъ вкусилъ высшихъ почестей на западѣ, окончательно увѣровалъ въ себя и, вполнѣ обезпеченный, можетъ бросить всякія постороннія заботы, теперь только отъ Малявина и можно ожидать настоящихъ, задушевныхъ словъ, вполнѣ искренней, вполнѣ самостоятельной дѣятельности. Въ данную минуту онъ удалился въ ти-



Малявинъ: Портретъ.

шину деревенской жизни и слѣдуетъ думать, что тамъ, въ покоѣ, онъ (если только не погрязнетъ въ свойственной русскимъ художникамъ чудовищной лѣни) сумѣетъ сосредоточиться, найти себя и сбросить тотъ нѣсколько пестрый и крикливый нарядъ, въ которомъ онъ до сихъ поръ „эпатировалъ" нашу наивную толпу. Тогда только предстанетъ предъ нами настоящій Малявинъ, и, вѣроятно, этотъ настоящій Малявинъ станетъ однимъ изъ самыхъ драгоцѣнныхъ современныхъ художниковъ. Разумѣется, впрочемъ, что и все, сдѣланное имъ до сихъ поръ, если и поражаетъ непріятно своей залихватскостью, своимъ je m'en fiche'измомъ, все-же, въ чисто-живописномъ отношеніи, принадлежитъ къ самому превосходному, что сдѣлано за послѣднее время. Такихъ красивыхъ сочетаній красокъ, такой бравурности въ техникѣ, такой великолѣпной простоты и смѣлости не найти на всемъ протяженіи исторіи русской живописи. Даже тѣ портреты Рѣпина, которые въ свое время восхищали поклонниковъ смѣлостью и непосредственностью своего мастерства, и оскорбляли до слезъ недоброжелателей, покажутся рядомъ съ „Бабами" Малявина на первый взглядъ робкими, чуть-ли не ученическими работами. Лишь приглядываясь, отдаешь все же (*покамѣстъ*) предпочтеніе серьезности, вѣскости учителя, передъ блестящимъ, но легомысленнымъ фейерверкомъ ученика. Скандалъ, произошедшій по поводу появленія Малявинскихъ „Бабъ", вопіющая несправедливость профессоровъ, отдавшихъ предпочтеніе передъ этой, брызжущей талантомъ, великолѣпной вещью—тоскливому издѣлію одного изъ эпигоновъ Вл. Маковскаго, недоумѣніе публики и художниковъ—еще разъ доказали, какъ мало у насъ самыхъ элементарныхъ понятій о живописи и объ искусствѣ. Къ чести Рѣпина говоритъ то, что онъ, почти единственный изъ признанныхъ авторитетовъ, одобрилъ Малявина, и это, не смотря на то, что прекрасно отдавалъ себѣ отчетъ, что картину Малявина слѣдуетъ считать самымъ яркимъ и дерзкимъ протестомъ противъ того искусства, представителемъ котораго Рѣпинъ былъ всю свою жизнь.

XL.

Тѣ же причины, которыя придали реализму совершенно новый оттѣнокъ: развитіе индивидуализма и преобладаніе мистическаго начала красоты, породили и въ Европѣ, и у насъ возрожденіе декоративнаго искусства, бывшаго около 100 лѣтъ въ совершенномъ загонѣ. Въ сущности такъ называемая „художественная промышленность“ и такъ называемое „чистое искусство“— сестры близнецы одной матери—красоты, до того похожія другъ на друга, что и отличить одну отъ другой иногда очень трудно, до того близкія, что и разграничить сферу одной отъ сферы другой невозможно. Но мрачный XIX вѣкъ, дошедшій рядомъ софистическихъ мертвыхъ умозаключеній до отрицанія красоты, до превращенія священнаго искусства въ какое-то жалкое орудіе своихъ близорукихъ цѣлей, расторгнулъ эти связи, превратилъ одну изъ этихъ сестеръ въ какую-то служанку и совершенно изгналъ другую. Теперь наступила давно желанная реакція. Красота вернулась всесильной владычицей и коснулась своимъ волшебнымъ жезломъ всей жизни. И снова вся жизнь въ цѣломъ засвѣтилась, снова люди получили возможность жить въ красотѣ, долголѣтнее мрачное коснѣніе въ безобразіи какъ будто пришло къ концу. Какъ на западѣ, такъ и у насъ тѣ же художники, которые задавались самыми возвышенными и поэтичными задачами, взялись теперь и за то, что въ продолженіе всего XIX вѣка считалось „низкимъ родомъ“ или пустой забавой. Они устремились на украшеніе самой жизни, они задались цѣлью вложить свою душу, свою личность, иначе говоря ту таинственную Аполлонову искру, которая составляетъ суть и соль всякаго художника, не только въ картины и въ статуи, но и во всю жизнь, во все окружающее.

Разумѣется, и здѣсь обошлось не безъ недоразумѣній. Слишкомъ огромная пропасть образовалась за весь вѣкъ между творцами-художниками и публикой. Послѣдняя до того погрязла въ мѣщанское робкое приличіе, въ жалкую рутину и нелѣпый утилитаризмъ, что не можетъ по должному оцѣнить тѣхъ, кто для нея работаетъ, кто жаждетъ подѣлиться съ ней своими находками, святою святыхъ своей души—вдохновеніемъ. У насъ это отрицательное отношеніе публики естественно получило нѣсколько смѣшной и, какъ водится, грубый характеръ. Съ чисто провинціальной откровенностью русская публика окрестила все движеніе „декадентствомъ“, замѣтила лишь слабыя стороны и не смогла подняться на должную высоту, чтобъ справедливо оцѣнить то прекрасное, что было въ существѣ дѣла. Это отразилось въ свою очередь на дѣятельности художниковъ. Благодаря отсутствію поддержки, встрѣчая со стороны публики вѣчный отпоръ и протестъ, творчество ихъ получило нѣсколько эксцентричный, безпокойный характеръ. Доля упадочности, доля болѣзненности безъ сомнѣнія находится въ современномъ художественномъ творчествѣ, но оно является лишь отраженіемъ грандіознаго упадка, грандіознаго огрубѣнія всего общества [1]).

Среди тѣхъ, которые занялись возрожденіемъ красоты въ жизни, на

---

[1]) Впрочемъ, сама по себѣ болѣзненность въ искусствѣ не есть еще показатель упадка, не есть еще недостатокъ. Болѣзненностью отличались какъ разъ величайшіе художники и быть можетъ только болѣзненное состояніе, состояніе близкое къ смерти, къ переходу въ иное, стояніе на рубежѣ съ тайной—даетъ возможность лицезрѣть тайну и сообщать о ней.

первомъ мѣстѣ, и по времени, и по заслугамъ, стоитъ В. Васнецовъ. Васнецовъ дорогъ для людей нашего поколѣнія не своими сказочными картинами, тѣмъ менѣе своей религіозной живописью. Онъ, правда, подалъ ими сигналъ новому движенію—и въ этомъ его большое значеніе, но онъ не сказалъ въ нихъ живыхъ и вѣчныхъ словъ. Дорогъ для насъ В. Васнецовъ тѣмъ, что онъ первый изъ художниковъ снова обратился къ украшенію жизни, тѣмъ именно, за что нѣкоторые его винили въ 80-хъ годахъ, утверждая что онъ „размѣниваетъ свой талантъ". Васнецовъ заслуживаетъ наше полное сочувствіе именно за то, что онъ „размѣнялся", что изъ замкнутой касты передвижническихъ живописцевъ онъ вышелъ въ самую жизнь и положилъ свой талантъ, свои богатыя душевныя и умственныя силы на возсозданіе красоты жизни. При этомъ Васнецовъ, безумно влюбленный въ русское прошлое, вѣрный поклонникъ „Москвы"—окончательно порвалъ съ западомъ и пожелалъ вернуться къ первоисточникамъ, убѣжденный въ томъ, что русскому нужна только русская красота, что только окруженный этими формами красоты русскій человѣкъ можетъ себя чувствовать хорошо.

Главная заслуга Васнецова въ томъ, что онъ уничтожилъ ужасные предразсудки, сковывавшіе мнѣніе нашего общества, и въ частности нашихъ художниковъ, относительно древне-русскаго декоративнаго искусства. Онъ подорвалъ покровительственное, порожденное академіей отношеніе къ „варварскому русскому стилю". Только съ тѣхъ поръ, какъ Васнецовъ далъ свои спокойные, прекрасные образчики—стало ясно, какъ далеки были отъ истинно русской красоты сухія академическія пародіи, а также вся, превозносимая Стасовымъ, абракадабра „пѣтушинаго стиля", изобрѣтеннаго Гартманомъ и Ропетомъ и развитаго до послѣднихъ предѣловъ безобразія ихъ слабосильными подражателями вродѣ Богомолова, Шервуда и Парланда. Чудовищная пестрота, нарочитая тяжеловѣсность и нелѣпость ихъ произведеній ничего не имѣютъ общаго съ высокимъ, благородно-спокойнымъ, монументальнымъ, а подчасъ уютнымъ и затѣйливымъ творчествомъ тѣхъ древне-русскихъ людей, которые создали мощныя стѣны кремля, дивные соборы Ярославля и Владиміра и такую массу всевозможныхъ, поразительныхъ по мысли и изяществу, предметовъ.

Викторъ Васнецовъ угадалъ ихъ вкусы, вникъ въ ихъ пониманіе прекраснаго и съумѣлъ дать всевозможные образчики совершенно въ духѣ этихъ старорусскихъ людей. Среди подобныхъ его произведеній не столько хороша всевозможная мебель, зачастую неудобная и неудачная въ конструктивномъ отношеніи (хотя и въ ней есть много достоинствъ), сколько его разные декоративные наброски, его узоры во Владимірскомъ соборѣ, больше же всего, пожалуй, постановка „Снѣгурочки" (исполненная для С. И. Мамонтова), дышащая непосредственной простотой и свѣжестью народнаго эпоса и прекрасная по своей народно-русской фантастикѣ. Только человѣкъ беззавѣтно влюбленный въ родную старину, глубоко понимающій ея особенную, своеобразную прелесть, могъ снова открыть законъ древнерусской красоты, отбросивъ въ сторону всѣ затѣи и коверканья поверхностныхъ націоналистовъ и легкомысленныхъ представителей академическаго эклектизма.

Главная прелесть декоративныхъ работъ Васнецова—въ ихъ красочномъ эффектѣ. Онъ самъ такъ непосредственно и просто увлекался чисто русскими сочетаніями и оттѣнками сочныхъ, полныхъ и непремѣнно спокойныхъ красокъ, въ которыхъ исполнены старорусскія декоративныя работы, что въ своихъ произведеніяхъ онъ, человѣкъ конца XIX в.—совершенно естественно, безъ малѣйшей натяжки—съумѣлъ передать эти сочетанія и оттѣнки, излюбленные людьми, жившими за 200 лѣтъ назадъ и имѣвшими такъ мало общаго

съ нашей культурой. Въ этой „несовременности", впрочемъ, и недостатокъ Васнецова. Онъ имѣетъ слишкомъ мало связей съ современной Россіей. Онъ весь — Москва, онъ весь — Византія. Его начинанія почтенны и прекрасны, они открыли на многое глаза молодымъ художникамъ, но, сами по себѣ, врядъ-ли могутъ они преобразовать и украсить нашу, уже въ слишкомъ значительной степени „озападнившуюся" жизнь [1]).

Всѣ остальные художники, пошедшіе по той же дорогѣ какъ Васнецовъ, появились такъ сразу и одновременно, что трудно установить преемственность ихъ другъ отъ друга. Пожалуй и безполезно искать эту преемственность, такъ какъ здѣсь не было *моды*, подражанія, но одно общее увлеченіе, одинъ общій восторгъ, всеобщее пробужденіе и исканіе: одновременно, заодно, дружно и ровно. Единственно Васнецовъ, да еще Суриковъ стоятъ какъ то обособленными въ началѣ, другіе всѣ шли послѣ нихъ, но не въ хвостѣ за ними, увлекаясь вполнѣ самостоятельно тѣмъ-же, чѣмъ увлекались они, вызванные къ дѣятельности тѣми-же причинами, которыя дѣйствовали и на образованіе этихъ художниковъ.

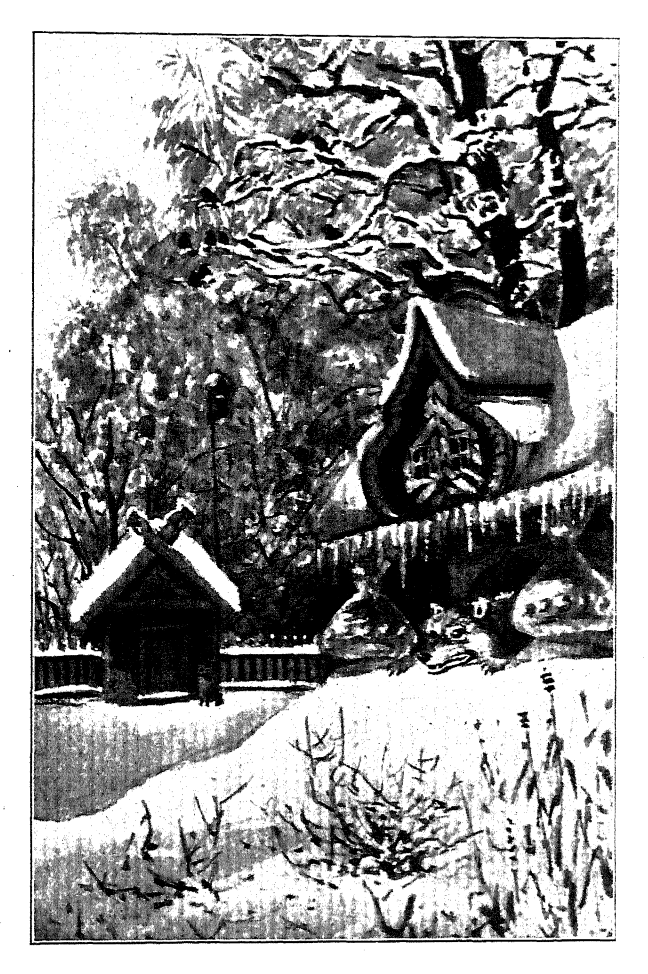
Здѣсь на первомъ и самомъ почетномъ мѣстѣ стоитъ безвременно-погибшая Елена Полѣнова, не только, какъ творецъ, но и какъ вдохновительница, какъ устроительница, вѣчно пребывавшая въ хлопотахъ, вѣчно искавшая новыхъ людей, новыхъ силъ, неотступнаго движенія впередъ. Сама Е. Полѣнова была глубоко художественной натурой, всю свою жизнь старавшаяся проникнуть въ самыя тайны собственной души, надѣясь найти тамъ разгадку основъ искусства. Въ этомъ исканіи она прошла всѣ стадіи творчества, начавъ съ реализма и перейдя затѣмъ къ исторіи и къ отысканію древнихъ, но все еще живучихъ формъ. Благодаря этому изученію она поняла суть и прелесть русской красоты, но отдѣлалась затѣмъ и отъ этого послѣдняго налета археологическаго педантизма и принялась, наконецъ, за выраженіе собственныхъ идеаловъ. Долгое время старалась она усвоить себѣ чисто-русское, держащееся еще въ народѣ пониманіе красоты, но когда она почувствовала, что достаточно прониклась имъ, то отложила и эту, послѣднюю указку и совершенно отдалась свободному творчеству. При этомъ главнымъ вдохновеніемъ ея фантазіи была народная сказка и милая родная природа.

Всѣ эти исканія не имѣли ничего общаго съ обычными дамскими увлеченіями, а носили серьезный основательный характеръ и поэтому дали вполнѣ положительные результаты. Благодаря стараніямъ Полѣновой былъ основанъ въ Петербургѣ маіоличный классъ при Обществѣ Поощренія Художествъ, въ Абрамцовѣ у Мамонтова устроилась великолѣпная столярная мастерская, поста-

---

[1]) Графъ Саллогубъ, имѣющій много общаго съ Васнецовымъ, развился однако вполнѣ самостоятельно. Можно даже сказать, что его опыты имѣли нѣкоторое вліяніе на развитіе Васнецова. Кругъ творчества графа Саллогуба не особенно широкъ: довольно большое количество декоративныхъ набросковъ и нѣсколько иллюстрацій къ русскимъ сказкамъ, вотъ и все. Саллогубъ не былъ настоящимъ, зрѣлымъ художникомъ. То немногое, что онъ сдѣлалъ, въ особенности такія вещи, въ которыхъ требуется вышколенность руки, твердое знаніе формъ, обличаютъ въ немъ дилетанта, съ трудомъ и часто неудачно справлявшагося со своими задачами. Однако, въ его лучшихъ созданіяхъ такъ много выдумки, такая непосредственность, столько новизны и свѣжести, столько чисто русской сказочности, что о немъ нельзя не упомянуть въ этомъ мѣстѣ. Его „Сказка о золотомъ пѣтушкѣ", единственное въ свое время произведеніе, получившее значительное распространеніе (на страницахъ журнала „Артистъ"), произвело большое впечатлѣніе въ русскомъ художественномъ мірѣ. Тогда (всего лѣтъ 10 тому назадъ) эти акварели казались верхомъ чудачества, но все-же прельщали своимъ фантастическимъ, курьезнымъ видомъ и, несмотря на свою ребяческую технику, переносили въ какой-то особенный міръ, носившійся у каждаго изъ насъ въ воображеніи, когда мы дѣтьми, бывало, слушали „Салтана" и „Золотую рыбку".

вляющая теперь свою любопытную и своеобразную мебель (отчасти исполненную по рисункамъ Полѣновой) на всю Россію, тамъ же былъ учрежденъ гончарный заводъ, издѣлія котораго имѣютъ теперь повсемѣстный успѣхъ; наконецъ еяже стараніями, при содѣйствіи М. Ф. Якунчиковой и даровитой г-жи Давыдовой, устроена мастерская женскихъ рукодѣлій, занимающаяся преимущественно вышивками. Для этихъ вышивокъ Полѣнова сдѣлала цѣлый рядъ рисунковъ, въ которыхъ какъ разъ ярче всего сказался ея рѣдкій и изумительный декоративный даръ.



Е. Полѣнова: Волкъ и Лиса.

Сама художница разсказывала, что эти рисунки являлись ей обыкновенно во снѣ. Дѣйствительно, по своей своеобразной, странной, прекрасной пестротѣ и своей успокаивающей гармоніи, они очень напоминаютъ восхитительные, безумные, радостные, раскидистые, гибкіе, то яркіе, то тусклые калейдоскопы, которые громоздятся и разсыпаются въ сладостной истомѣ горячки. Полѣнова скончалась отъ болѣзни мозга и эта болѣзненность съ полной очевидностью отразилась въ ея послѣднихъ произведеніяхъ, въ особенности въ этихъ ковровыхъ композиціяхъ. Надо, впрочемъ, прибавить, что эти созданія Полѣновой не производятъ впечатлѣнія отвратительнаго бреда, но исполнены удивительной гармоніи, которая намеками и полусловами толкуетъ о чемъ-то сладкомъ и пріятномъ, чего не въ силахъ выразить яркія или опредѣленныя живописныя формы.

Для насъ, уже прошедшихъ фазисъ увлеченія отечественной археологіей, желающихъ имѣть для новой жизни новыя формы, въ особенности интересенъ этотъ послѣдній періодъ развитія Полѣновой, когда она, побуждаемая отчасти западнымъ индивидуалистскимъ теченіемъ, принялась за отысканіе скрытаго въ душѣ откровенія, которое художникъ призванъ повѣдать міру и которое въ опредѣленной видимой формѣ говоритъ о неопредѣленныхъ, скорѣе сверхчувственныхъ ощущеніяхъ. Однако не только это останется отъ Полѣновой. Не говоря уже о ея прежнихъ, очень искреннихъ и простодушныхъ, вполнѣ реальныхъ картинахъ жизни („Прачка“ „Шарманщикъ“ „Дѣтская“ „Иконописная мастерская“, всевозможные уголки Москвы, разные пейзажи), въ которыхъ

лишь изрѣдка пробивалась нѣкоторая ея неумѣлость [1]), Полѣнова заслужила себѣ вѣчную благодарность русскаго общества тѣмъ, что она, *первая* изъ русскихъ художниковъ, обратила вниманіе на самую художественную область въ жизни—на дѣтскій міръ, на его странную, глубоко поэтическую фантастику. Она, нѣжный, чуткій и истинно добрый человѣкъ, проникла въ этотъ замкнутый, столь у насъ заброшенный дѣтскій міръ, угадала его своеобразную эстетику, вся заразилась плѣнительнымъ „безуміемъ" дѣтской фантазіи. Рядъ ея иллюстрацій къ дѣтскимъ сказкамъ, если и страдаетъ иногда слабымъ рисункомъ, то все-же производитъ очаровательное впечатлѣніе, благодаря совершенно особеннымъ краскамъ, наивному и искреннему замыслу, благодаря глубокому пониманію дѣтскаго міросозерцанія. Все это отводитъ ея иллюстраціямъ почетное мѣсто въ исторіи всеобщаго искусства—рядомъ съ созданіями Швинда, Л. Рихтера или Крэна. Такія странички, какъ „Волкъ и Лиса", какъ „Война грибовъ", „Масляница", „Коза у воротъ" и многія другія, такъ своеобразны по краскамъ, полны такой непосредственности, такой свѣжести и наивности, что, глядя на нихъ, невольно возстаютъ въ памяти годы собственнаго дѣтства, какія-то милыя видѣнія, полныя музыкальной прелести. Вспоминается также удивительное ясновидѣніе дѣтства, когда все мірозданіе представлялось чѣмъ-то роднымъ, близкимъ и въ то-же время таинственнымъ и священнымъ. Вспоминается, словомъ, то чудное время, когда всякій изъ насъ былъ истиннымъ и глубокимъ поэтомъ [2]).

Рядомъ съ Полѣновой заслуживаютъ быть упомянуты К. Коровинъ и Головинъ. О Коровинѣ мы уже говорили, какъ о художникѣ, обладающемъ необычайнымъ колористическимъ даромъ. Этотъ даръ онъ проявилъ въ своихъ этюдахъ съ натуры, удивительно вѣрно и тонко передающихъ своеобразную прелесть сѣверной природы. Но, пожалуй, еще ярче сказалось это дарованіе въ его декоративныхъ работахъ. Здѣсь онъ является творцомъ своеобразныхъ, очаровательныхъ созвучій, блестящимъ симфонистомъ и въ то-же время чуткимъ и тонкимъ поэтомъ. Его рисунки для маіоликъ, для мебели, для отдѣлки стѣнъ, для театральныхъ декорацій, его устройство кустарнаго отдѣла на Всемірной Парижской выставкѣ въ видѣ сказочной и уютно-затѣйливой „Берендѣевки"—обличаютъ въ немъ изящную, чуть-чуть забавную фантазію, всегда полную неожиданностей, очень непосредственную. Къ сожалѣнію, трудно найти человѣка менѣе усидчиваго и положительнаго, нежели Коровинъ. Его созданія безчисленны. Съ истинно геніальной быстротой и виртуозностью производитъ онъ одинъ эскизъ за другимъ, его изобрѣтательность прямо неисчерпаема—но трудно найти среди его вещей что-либо, проработанное до конца. Внѣшнія обстоятельства не мало способствовали развитію въ Коровинѣ этой чисто импровизаторской дѣятельности. Своими панно для Парижской выставки онъ доказалъ, что способенъ сосредоточиться, создать нѣчто цѣльное, вѣское, обдуман-

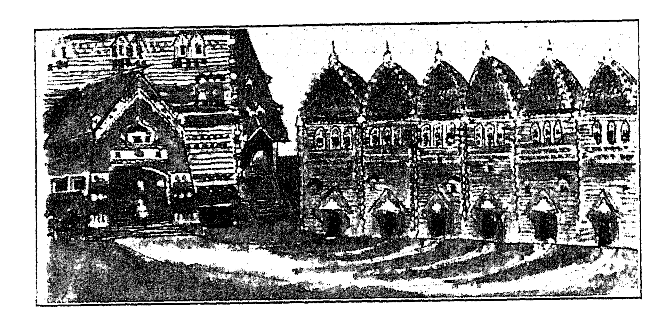
[1]) Долгое время Полѣнова боялась приниматься за масляную живопись, добиваясь усовершенствоваться сначала въ рисункѣ. Но она такъ и не добилась этого, очевидно потому, что шла не настоящимъ путемъ, а по академическому рецепту расчленяла то, что связано неразрывными узами. Лишь послѣднія ея поѣздки за границу открыли ей глаза. Увлеченіе импрессіонистами, Бенаромъ, Дегасомъ помогло ей разгадать наконецъ, въ чемъ заключается истинно-прекрасный живописный, бодрый рисунокъ.

[2]) Какое громадное значеніе въ воспитаніи нашихъ дѣтей могло-бы имѣть изданіе дѣтскихъ сказокъ съ рисунками Полѣновой. Нѣчто подобное затѣвалось еще при жизни и первое время послѣ смерти художницы, но теперь все это, по свойственному намъ обыкновенію, заглохло. Наоборотъ, слабый подражатель Полѣновой—Билибинъ удостоился роскошнаго изданія, предпринятаго съ большими затратами Экспедиціей заготовленія государственныхъ бумагъ.

ное, но до сихъ поръ только этотъ одинъ разъ Коровину была дана возможность вполнѣ серіозно отдаться своему творчеству. Коровинъ нуженъ слишкомъ многимъ. Его разрываютъ на части и не даютъ успокоиться, сосредоточиться. Цѣлые годы проходятъ у него иногда въ безумно спѣшной работѣ. Въ частности, разумѣется, прекрасно, что этотъ мастеръ взялся за реформу театральной постановки, дошедшей до послѣднихъ предѣловъ рутины, и создалъ въ этомъ родѣ цѣлый рядъ превосходныхъ и высоко художественныхъ образцовъ. Прекрасно, вообще, что и онъ „размѣнялся", снизошелъ до всевозможной мелочи, превратился въ столяра, гончара, обойщика. Не хорошо только, что у него такъ мало помощниковъ, что онъ долженъ одинъ справляться съ массой вещей, которыя въ былыя, болѣе утонченныя времена распредѣлялись между десятками и сотнями художниковъ. Не удивительно поэтому, что отъ вѣчной спѣшки созданія Коровина страдаютъ иногда какимъ-то „случайнымъ" и поверхностнымъ характеромъ.

То-же самое можно сказать и про Головина. Головинъ создалъ еще меньше положительнаго, высокаго, нежели Коровинъ. Въ публикѣ его почти не знаютъ и считаютъ за дилетанта. Однако, однѣ его декораціи къ операмъ „Ледяной домъ" и „Псковитянка" указываютъ на то, какой это настоящій, Божіей милостью, художникъ, какой это тонкій поэтъ и громадный мастеръ. Лишь у Сурикова можно найти такую ясность историческаго взгляда, такое чуткое пониманіе прошлаго, какое обнаружилось въ этихъ созданіяхъ Головина. Вся пестрая, варварски-яркая, азіатски-роскошная, курьезная и въ то-же время мрачная, страшная русская жизнь Аннинской эпохи встаетъ здѣсь, какъ живая. Это тѣмъ болѣе удивительно, что до сихъ поръ это время было забыто, загнано. У насъ принято съ интересомъ относиться къ до-петровскому времени, но къ XVIII вѣку почти всѣ чувствуютъ какое-то презрѣніе и считаютъ его скучнымъ, потому что не роднымъ. А между тѣмъ, быть можетъ, нѣтъ ничего болѣе своеобразно-очаровательнаго, нежели это время, особенно періодъ близкій къ Петру, когда старо-русское такъ чудно̀ смѣшивалось съ чужеземнымъ, когда создалась такая невѣроятная, прямо фантастичная по своей странности, жизнь. Головинъ угадалъ это время, воскресилъ его въ своихъ декораціяхъ, и посредственная опера г. Корещенка получила, благодаря такой изумительной иллюстраціи, необычайную художественную прелесть. Декорація Вѣчевой площади въ „Псковитянкѣ" съ ея огромными, темными куполами, вырисовывающимися на страшномъ, холодномъ небѣ, декорація „Въѣзда Ивана Грознаго", съ ея сѣрой и свѣтлой праздничной гаммой — являются прямо откровеніями въ театральномъ дѣлѣ. Декорація пріобрѣтаетъ одинаковое съ музыкой значеніе, дополняетъ ее, дружно служитъ съ нею одной цѣли.

Эти декораціи, эти эфемерныя, на одинъ годъ созданныя, произведенія единственно говорятъ о настоящемъ значеніи Головина. Все его остальное творчество является скорѣе какими-то пробами пера, изъ которыхъ, правда, выносишь убѣжденіе о большомъ талантѣ автора, но которыя сами по себѣ не являются зрѣлыми, готовыми художественными созданіями. Его картины, напоминающія своимъ нѣжнымъ лиризмомъ нѣкоторыя картины Васнецова и Нестерова, не лишены прелести, но гораздо бо̀льшаго интереса заслуживаютъ его орнаментальныя работы, изъ которыхъ нѣкоторыя, позднѣйшія, вполнѣ самостоятельны, другія — по своему характеру подходятъ къ послѣднему фазису творчества Полѣновой. Чарующія по краскамъ, странныя по формамъ растенія вздымаются, сгибаются, сплетаются въ роскошные вѣнки, хороводы царственныхъ лебедей тянутся длинными рядами, красивыя сказочныя птицы и



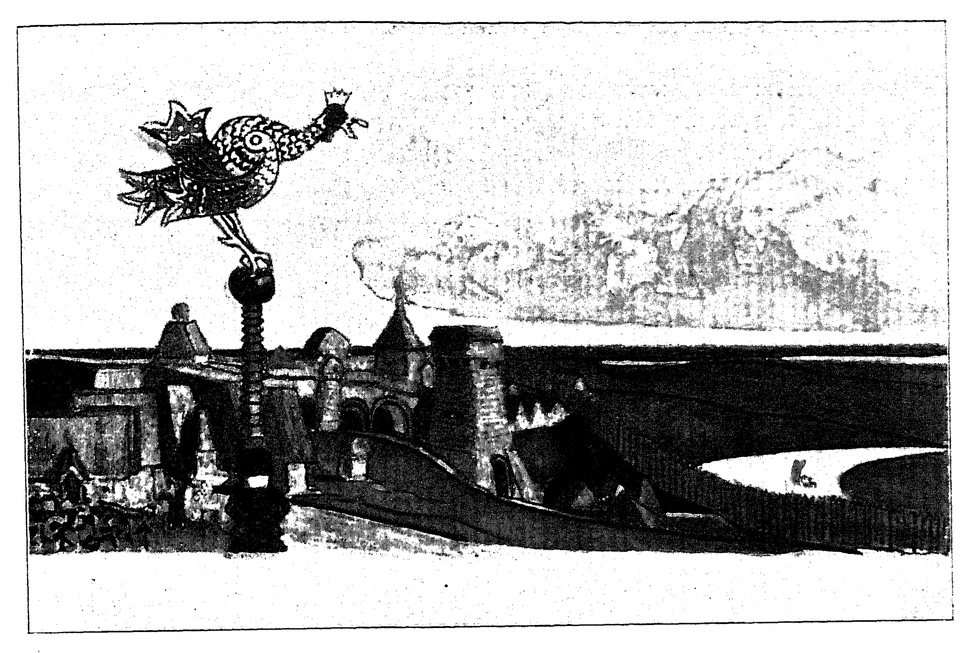
Малютинъ: Дворецъ Владиміра Красное Солнышко.

звѣри вьются и кружатся въ пріятной и спокойной фантасмагоріи. Въ послѣднихъ, однородныхъ произведеніяхъ Полѣновой всегда чувствуется болѣзненная нота, и въ то же время въ ея прекрасныхъ кошмарахъ есть какая-то мысль, какое-то настроеніе. У Головина все это одна только легкая, ласкающая глазъ игра. Слабѣе другихъ, болѣе сложныя композиціи Головина, (напр. для маіоликъ гостинницы Метрополь), въ которыхъ онъ увеличиваетъ до грандіозныхъ размѣровъ довольно легкомысленные иллюстраціонные наброски. Въ нихъ нѣтъ выдержки, а потому нѣтъ и стиля. Онѣ красивы по краскамъ, но бѣдны и поверхностны по формамъ. Впрочемъ, Головину еще менѣе, нежели Коровину, дана была до сихъ поръ возможность высказаться вполнѣ. Поэтому безусловно преждевременно составлять какое-либо окончательное мнѣніе объ этомъ высокодаровитомъ молодомъ художникѣ.

Самый любопытный изъ всѣхъ новѣйшихъ художниковъ-декораторовъ безспорно Малютинъ. Самый любопытный уже потому, что онъ самый русскій, вполнѣ русскій, болѣе русскій даже, нежели Васнецовъ и Коровинъ, не говоря уже о Головинѣ, въ значительной мѣрѣ приближающемся къ интернаціоналистамъ, о которыхъ рѣчь впереди. Любопытенъ Малютинъ, но именнно только любопытенъ, только занятенъ, до настоящаго же художественнаго совершенства ему безконечно далеко. Малютинъ—странное порожденіе русской культуры, такое же странное, если и безконечно менѣе значительное, какъ церковь Василія Блаженнаго, какъ нѣкоторыя безумныя страницы Достоевскаго, нѣкоторыя картины Ге или музыка Мусоргскаго. Въ Малютинѣ какое-то странное, дикое, причудливое, но и очаровательное скопище самаго разношерстнаго, пестраго, невозможнаго. Малютинъ большой непосредственный поэтъ, почти геніальный фантастъ, но все искусство его растерзано, недодѣлано, сбито, все твореніе его состоитъ изъ какихъ-то помарочекъ, какихъ-то затѣй, не доведенныхъ даже до настоящаго начала, какихъ-то пробъ чего-то не то прекраснаго, не то только забавнаго.

Одно, впрочемъ, безусловно прекрасно въ Малютинѣ—это его краски. Гамма, которою онъ распоряжается, не очень затѣйлива и сведена къ десятку простѣйшихъ тоновъ, но изъ этой гаммы Малютину удается вызывать очаровательные восточно-сказочные аккорды. Но не однѣ краски хороши въ Малютинѣ. Если внимательнѣе разобраться, то придется изумиться необычайной, чисто дѣтской фантазіи этого человѣка. Малютинъ много иллюстрируетъ дѣтскія сказки и здѣсь только [1]) вполнѣ проявляется его талантъ. Дѣтская сказка, настоящая сказка должна быть, во-первыхъ, *проста*, и проста *до послѣдней степени*—это главное условіе ея прелести. Въ сказкѣ не должно быть ни единой лишней детали, но зато каждое слово должно быть *разительно*. Хорошіе

[1]) И вовсе не въ его немногочисленныхъ картинахъ, въ которыхъ онъ слишкомъ стѣсненъ техническими трудностями. Есть, впрочемъ, два-три пейзажныхъ этюда, въ которыхъ этотъ неровный, странный мастеръ проявилъ необычайную виртуозность. Вниманія заслуживаетъ и его „Орда“, довольно блестящая иллюстрація татарскаго нашествія.



Малютинъ: Золотой пѣтушокъ.

сказочники писатели и художники это знали; вѣрнѣе они потому и были хороши, что обладали даромъ этой простоты и разительности. Рисунки Буте де Монвель, Кальдекота, Швинда, Л. Рихтера, старинныя готическія миніатюры и нѣкоторые лубки—вотъ лучшіе образчики въ „сказочномъ родѣ“. Средства самыя простыя, но безусловно врѣзывающіяся въ фантазію, дающія ей просторъ и жизнь. Истинно сказочныя картинки создаются изъ своего рода іероглифовъ, объединяющихъ цѣлую массу понятій; но только тѣ іероглифы хороши, которые обладаютъ чудесной силой вызывать эти понятія. Этой азбукѣ *научиться* никакими методами нельзя. Ее или знаешь, или не знаешь отъ природы. Эта азбука мистическая, не поддающаяся никакимъ правиламъ, неуловимая и прямо скрытая для непосвященнаго глаза. Нужно быть большимъ поэтомъ и *большимъ ребенкомъ*, чтобы познать ее и владѣть ею. Во всей исторіи искусства поэтому и не найдешь болѣе двухъ десятковъ художниковъ, обладавшихъ, дѣйствительно, этой дивной способностью. Малютинъ, безспорно, одинъ изъ этихъ немногихъ. Онъ также не нуждается въ нагроможденіяхъ, въ толпѣ статистовъ, въ грандіозныхъ декораціяхъ. Двѣ зеленыя елочки, синее небо и бѣлое поле—достаточны, чтобъ вызвать иллюзію о ясномъ зимнемъ днѣ; нѣсколько пестрыхъ пятенъ, вмѣсто деревьевъ, и черная земля—даютъ чудное осеннее настроеніе; пестро раскрашенная комната въ три окна—является царской гридницей, пять паръ мужиковъ за столомъ—производятъ впечатлѣніе огромнаго пира; какіе-то домики, серебряная рѣка—вызываютъ представленіе о чудесномъ сказочномъ, богатомъ и могущественномъ городѣ. Въ чемъ дѣло? Гдѣ секретъ? На то никто не сумѣетъ отвѣтить. Одно безспорно, что въ жалкихъ, на первый взглядъ убогихъ набросках Малютина дѣйствительно есть это тайное, всесильное, чудесное обаяніе.

Однако *художественное*-ли это впечатлѣніе, получаемое отъ сказокъ Малютина? Не выносишь-ли такое же впечатлѣніе отъ Стёпки-Растрёпки, произведенія дилетанта-самоучки, или же отъ лубочныхъ картинокъ, созданныхъ грубыми и темными мужиками? Однако начать съ того, что въ „Стёпкѣ Растрёпкѣ“ и даже въ „талантливыхъ“ лубкахъ вѣдь не играетъ роли сюжетъ, глу-

пѣйшій, вздорный сюжетъ; вѣдь трогаютъ въ нихъ именно сами картины, образы, линіи, отчасти даже краски. Произведенія Ге или Верещагина почти нѣмы безъ сложныхъ коментаріевъ, изъ этихъ произведеній съ трудомъ вычитываешь ихъ содержаніе. Ихъ живописныя достоинства крайне незначительны не только въ смыслѣ *красоты* красокъ, пятна или пластической формы, но и въ качествѣ картинъ съ разсказомъ, долженствующихъ вызывать тотъ или другой психическій эффектъ. Во взякомъ случаѣ сила непосредственнаго, такъ сказать, образнаго впечатлѣнія въ нихъ безконечно мала сравнительно съ грандіозными намѣреніями авторовъ. Глядя на эти произведенія, получается томительное чувство: хотѣлъ бы увидать, да не видишь. Наоборотъ Стёпка-Растрёпка—toute proportion gardée—безусловно геніальное произведеніе, и въ доказательство можно сослаться на то, что оно, единственное изъ безчисленныхъ дѣтскихъ иллюстрацій, врѣзывается навсегда въ память, оно, единственное, не перестаетъ быть занимательнымъ и куріознымъ. Очень примитивно нарисованъ филистеръ, отправляющійся въ зеленомъ сюртукѣ на охоту, но вѣдь превратился же этотъ филистеръ въ вѣчный, неизсякаемо-комичный типъ; очень грубо нарисованъ папенька, укоризненно вопрошающій своего сына: „Ob der Philipp heute still, wohl bei Tische sitzen will?“, но другого „папеньку“ себѣ и вообразить нельзя; очень уродливы цари, царевичи, царевны, странные пейзажи и зданія на лубкахъ, а между тѣмъ они остаются въ памяти, мало-по-малу очищаются въ собственной фантазіи отъ грубости и безобразія, и превращаются въ настоящіе, *вполнѣ убѣдительные* образы! Какъ же можно говорить о томъ, что здѣсь мы не имѣемъ дѣла съ *художественнымъ* произведеніемъ.

Малютинскія сказки обладаютъ этимъ важнѣйшимъ свойствомъ художественныхъ произведеній: онѣ заставляютъ вѣрить вымыслу. Правда, онѣ несовершенны, онѣ прямо убоги по формѣ, и это большой недостатокъ, но этотъ недостатокъ не уничтожаетъ ихъ главнаго и вполнѣ художественнаго достоинства. Вѣдь не одна красота формы, но и убѣдительность формы составляютъ содержаніе истинно-художественнаго произведенія. Одни только высоко-художественныя, классическія произведенія совмѣщаютъ въ себѣ эти оба начала. У Малютина этого сліянія нѣтъ. Онъ убѣдителенъ, и совсѣмъ не красивъ, и это тѣмъ болѣе досадно, что Малютинъ навѣрное могъ бы въ себѣ развить и рисунокъ, и технику. Но, видно, въ самой основѣ нашей культуры есть какой-то порокъ, изъ-за котораго могутъ у насъ являться такіе куріозы, какъ Мусоргскій и Малютинъ, рѣшающіеся презирать главное въ искусствѣ—форму. Отъ нѣкоторой-ли личной недоразвитости или же, быть можетъ, забитости Малютина (онъ много лѣтъ боролся съ нуждой), но все его твореніе остается недосказаннымъ, какимъ-то намёкомъ, но зато намёкомъ на нѣчто такое, что должно принадлежать къ самому для насъ драгоцѣнному. И этимъ намёкомъ мы дорожимъ уже наравнѣ съ самыми яркими и совершенными произведеніями.

То же самое придется сказать и о всей декоративной дѣятельности Малютина. И здѣсь онъ проявилъ рѣдкую самобытность. Въ сравненіи съ нимъ даже орнаментальныя работы Васнецова и талантливѣйшіе опыты Полѣновой въ старо-русскомъ родѣ—покажутся не вполнѣ свободными, не вполнѣ русскими. При этомъ замѣчательно, что Малютинъ никогда не подлаживался подъ старо-русское искусство. Малютинъ просто самъ—старо-русскій художникъ, какимъ-то чудомъ попавшій въ конецъ XIX вѣка. Весь его образъ, изворотъ мысли—тотъ самый, какой былъ свойственъ зодчимъ Покровскаго или Дьяковскаго соборовъ, тѣмъ фантазёрамъ, которые расписывали притчами царскіе терема, или тѣмъ рѣзчикамъ, которые создали волшебныя царскія врата въ Толчковѣ.

Малютинъ такой же, какъ и они всѣ, не знающій удержу фантастъ, сказочникъ, не заботящійся о строгихъ линіяхъ, о величественныхъ пропорціяхъ, о ясно выраженномъ цѣломъ. Онъ весь отдается своимъ прихотямъ. Съ припадочной нервностью ищетъ онъ выразить въ формахъ пестрый, неизъяснимый хаосъ своей души. Самое куріозное, что создано имъ въ этомъ родѣ— это рисунки дворца и полной обстановки для любимца своихъ грёзъ — для Аттилы, царя гунновъ, котораго, почему-то, Малютинъ себѣ представляетъ какимъ-то древне-русскимъ витяземъ. Безумная, но очаровательная по своей дѣтской наивности затѣя! Во всѣхъ этихъ рисункахъ мебели, комнатъ, убранства, нарядовъ—чувствуется настоящій поэтъ, упивающійся странными и загадочными формами, вѣдающій таинственную природу вещей, относящійся ко всему, какъ къ живому, къ милому. Однако, во всемъ этомъ слишкомъ мало ладу и складу (гораздо меньше, нежели у геніальныхъ творцовъ Василія Блаженнаго и у древнихъ декораторовъ); все это, къ сожалѣнію, опять-таки только вступленіе, предисловіе—недосказанное и даже недодуманное. Во всѣхъ подобныхъ рисункахъ Малютина столько же уродливаго, сколько и прекраснаго, эта мебель такъ же неудобна, какъ остроумна, эти проекты такъ же дики, произвольны и неприложимы, какъ просты и интересны. Весь Малютинъ—несуразный, косноязычный, но безспорно истинный художникъ.

XLI.

Прежде, чѣмъ перейти къ остальнымъ художникамъ послѣдняго фазиса русской живописи, намъ необходимо выяснить наше отношеніе къ вопросу о націонализмѣ въ искусствѣ, такъ какъ, если всѣхъ до сихъ поръ разобранныхъ художниковъ, дѣйствительно, можно считать вполнѣ русскими художниками, то, наоборотъ, остальные, за исключеніемъ развѣ только одного Сомова, не имѣютъ въ себѣ ничего типично-русскаго, а являются вполнѣ космополитами. Для многихъ космополитизмъ въ искусствѣ и до сихъ поръ, по недоразумѣнію, кажется порокомъ, большимъ, не извиняемымъ порокомъ.

Въ особенности ратовалъ за націонализмъ Стасовъ. Несмотря на свою принадлежность къ лагерю либераловъ-западниковъ, въ вопросѣ пластическаго искусства Стасовъ вполнѣ совпалъ съ славянофилами и даже во многомъ ушелъ дальше ихъ. Въ живописи, впрочемъ, требованія народности, предъявленныя Стасовымъ, были самаго простого свойства. Онъ бывалъ вполнѣ доволенъ, если только ему подносили русскихъ мужиковъ, бабъ, салопницъ, поповъ, городовыхъ. До того, *какъ* это было исполнено, ему было мало дѣла и потому милостью его пользовались даже такіе мастера, которые были русскими только по сюжетамъ (напр. Гунъ, Якобій). Онъ требовалъ лишь копію съ русской дѣйствительности, освѣщенную особымъ, *нужнымъ* взглядомъ художника на свой предметъ. Потому-то его не особенно обрадовало, когда Васнецовъ принялся за своихъ витязей и царевенъ, такъ какъ это „русское" ему казалось уже не столь „нужнымъ".

Совсѣмъ иначе и гораздо деспотичнѣе относился Стасовъ къ тѣмъ художественнымъ отраслямъ, которыя по самой своей сути совершенно чужды литературности, идеѣ общественности—къ архитектурѣ и къ декоративному искус-

ству (а также къ музыкѣ). Здѣсь онъ переходилъ на чисто націоналистическую точку зрѣнія и подобно тому, какъ онъ самъ одѣвался въ пресловутую русскую рубаху, такъ точно онъ требовалъ, чтобъ дома строились непремѣнно съ коньками, а мебель была увѣшена полотенцами. Въ музыкѣ онъ былъ доволенъ только тогда, когда слышались такты изъ трепака или „эй ухнемъ". Стасовъ успѣлъ даже безмѣрно надоѣсть этимъ вѣчнымъ требованіемъ русскаго шаблона и „стасовскій" жанръ, заполонившій нашу архитектуру и нашу музыку, въ концѣ концовъ пріѣлся до тошноты.

Стасовское требованіе отъ художниковъ работъ въ „русскомъ стилѣ" есть въ сущности глубокое варварство. Оно обличаетъ полное непониманіе, какъ задачъ истиннаго искусства, такъ и психологіи художественнаго творчества. Въ своемъ родѣ и это есть академизмъ, и даже, быть можетъ, горшій, а по результатамъ, навѣрное, болѣе печальный, нежели академизмъ, основанный на признаніи классическихъ каноновъ. Но, какъ многое другое, такъ и эта стадія, пережитая русскимъ искусствомъ, принесла свою пользу, хотя бы въ томъ, что только съ тѣхъ поръ, какъ эти требованія стали достояніемъ исторіи, явилась возможность уяснить себѣ самую идею о національномъ въ искусствѣ и то значеніе, которое эта идея должна имѣть при оцѣнкѣ художественныхъ произведеній.

Не подлежитъ спору, что русскій не долженъ стараться быть французомъ или нѣмцемъ, корчить изъ себя француза или нѣмца. Если онъ будетъ прислушиваться къ тому, что въ немъ говоритъ его порода, его кровь, онъ, навѣрное, скажетъ нѣчто болѣе яркое, сильное и новое, нежели, если онъ будетъ повторять зады того, что говорятъ *чужіе*, хотя бы искушеніе было очень сильно. Съ другой стороны, однако, крайне опасно *корчить* изъ себя національнаго художника. Между тѣмъ въ Россіи, при нѣкоторомъ шовинизмѣ проявившемся за послѣднія 20, 30 лѣтъ, такое „корчанье" стало прямо фатальнымъ, такъ какъ въ силу историческихъ условій жизненная связь между художникомъ и народомъ въ большинствѣ случаевъ бывала порванной. Зачастую для вполнѣ искренняго человѣка, родившагося и воспитавшагося въ Россіи, чисто-русскія формы кажутся несравненно болѣе чужими, нежели западныя, на которыхъ по крайней мѣрѣ онъ выросъ, которыя онъ впиталъ въ себя съ самаго дѣтства. Хорошо сибирякамъ Васнецову и Сурикову или истому москвичу Малютину, *влюбленнымъ* въ русское *и потому* познавшимъ его, творить, слѣдуя своему вдохновенію, прекрасное и въ то же время вполнѣ народно-русское; но требовать того же отъ всѣхъ русскихъ художниковъ, изъ которыхъ многіе ничего „русскаго", кромѣ развѣ только Тоновскихъ церквей, не видали,—по меньшей мѣрѣ нелѣпо. Къ тому же избитая пословица о „товарищахъ на вкусъ" ни къ кому такъ не примѣнима, какъ къ художникамъ. Нѣкоторые изъ нихъ прямо чувствуютъ какое то непоборимое, чуть-ли не физіологическое отвращеніе къ русскимъ формамъ, однако изъ этого еще вовсе не слѣдуетъ, что они не обладаютъ тонкимъ художественнымъ чутьемъ, что они не въ состояніи создать что-либо своеобразно прекрасное.

Дѣйствительно, значеніе тѣхъ художниковъ, у которыхъ сохранилась таинственная связь съ народной эстетикой—огромно. Эти избранники отыскиваютъ самый *языкъ* искусства, дѣлаютъ искусство народнымъ, общимъ достояніемъ, даютъ своему народу возможность ярче выяснить свое отношеніе къ красотѣ. Имѣя все это въ виду мы именно и привѣтствовали въ нашемъ введеніи чисто-русскія начинанія московской школы, драгоцѣннѣйшіе опыты Васнецова, Коровина, Полѣновой, Головина, Малютина. Однако, „петербургскій" періодъ не прошелъ даромъ для русской культуры, а, напротивъ, того наложилъ

неизгладимую печать на всю нашу жизнь. Мы, и не одни только образованные классы, настолько въ данное время заражены западнымъ духомъ, мы настолько отучились отъ своего, или, вѣрнѣе, западное и чисто русское настолько переплелось и смѣшалось, что съ одной стороны сомнительно, чтобъ эти московскія начинанія могли имѣть общерусское значеніе, съ другой же стороны не подлежитъ спору, что полнаго вниманія заслуживаютъ и тѣ художники, которые не ищутъ непремѣнно спасенія въ чисто русскомъ, а, выражая вполнѣ искренно свои идеалы, являются при этомъ настоящими космополитами.

Обратившись къ прошлому искусства мы, положимъ, отдадимъ предпочтеніе тѣмъ кореннымъ художествамъ, которыя выросли изъ самаго сердца народнаго, изъ его вѣрованій и эстетическаго вкуса. Искусство Египта, Ассиріи, Греціи, Китая, арабовъ, браминской Индіи, французская готика—вотъ самыя прекрасныя и сильно выраженныя, самыя громкія и торжественныя слова изъ всѣхъ словъ, сказанныхъ человѣчествомъ. Однако, потому что эти слова такъ громки и торжественны, неужели слѣдуетъ игнорировать искусство эпохъ эклектизма [1]) и космополитизма, каковымъ было искусство Рима, Италіи временъ возрожденія, Японіи, Персіи, все современное художество. Кто рѣшится теперь (не такъ еще давно, во время расцвѣта проповѣди Віоле ле-Дюка—многіе рѣшались) презирать волшебную „чепуху" Пальмиры потому только, что существуетъ геніально мудрый и чистый Парѳенонъ, тонкое изящество Лувра или грандіозное великолѣпіе Версаля потому только, что существуетъ готическій Парѳенонъ — Notre-Dame? Въ попыткахъ-же націоналистовъ мы слишкомъ часто встрѣчаемъ худшее, что только можетъ быть въ искусствѣ—натугу. Эта натуга, нудный трудный вымыселъ дѣлаютъ то, что Віоле-ле-Дюковскій Пьерефондъ никогда не сравнится въ чисто художественномъ смыслѣ съ легкой произвольной и вдохновенной игрой формъ баро́чныхъ мастеровъ.

Свобода—вотъ первое условіе художественнаго творчества, дающее вообще художественную окраску творчеству. Національный характеръ есть уже придатокъ, сообщающій, правда, грандіозный ореолъ нѣкоторымъ произведеніямъ, но придатокъ, безъ котораго можно обойтись и скорѣе даже *должно* обойтись, когда онъ не вложенъ самой природой въ руку художника. Мы особенно привѣтствуемъ появленіе такихъ художниковъ, какъ Васнецовъ и Малютинъ, потому что они находятъ своеобразный народный языкъ для искусства, но многочисленные ихъ подражатели не только не велики, но даже прямо непріятны, именно потому что они ломаются, потому что они стараются угнаться за неуловимымъ. Тѣ, кому важно видѣть русское искусство искреннимъ, сильнымъ, вдохновеннымъ слѣдуетъ всѣми силами бороться за то, чтобъ наконецъ сбросить иго націонализма, появившееся еще въ 70-хъ годахъ и выросшее затѣмъ до чего-то невыносимаго, кошмарнаго и отвратительнаго; въ частности, отдавая все должное величію Васнецова, слѣдуетъ всѣми силами бороться противъ его удушливой, византійской проповѣди.

Полнаго сочувствія заслуживаютъ тѣ художники, которые, *идя своей дорогой*, оставаясь вполнѣ самостоятельными, при этомъ болѣе похожи на западныхъ мастеровъ и, повидимому, не имѣютъ въ себѣ ничего типично русскаго. Къ тому же нужно помнить, что „русскій духъ" лежитъ не только въ тѣхъ или другихъ (напр. Васнецовскихъ) формахъ, но гораздо глубже, во всемъ иногда неуловимомъ, неопредѣленномъ міросозерцаніи художника. Вотъ почему мы имѣемъ право настаивать на томъ, что Ивановъ былъ истинно русскимъ художникомъ,

[1]) Эклектизма не во имя академической идеи и какой-то разсудочной теоріи, но свободнаго, такъ сказать вдохновеннаго.

несмотря на то, что онъ одѣвалъ своихъ дѣйствующихъ лицъ въ римскія тоги и другіе „католическіе" костюмы и ничего общаго не имѣлъ со старорусскими иконописцами; вотъ также почему мы не рѣшаемся сказать, что русскаго нѣтъ ничего въ тѣхъ художникахъ, о которыхъ намъ остается сказать, несмотря на то, что и кругъ ихъ сюжетовъ, и всѣ формы, которыми они пользуются. скорѣе западнаго происхожденія.

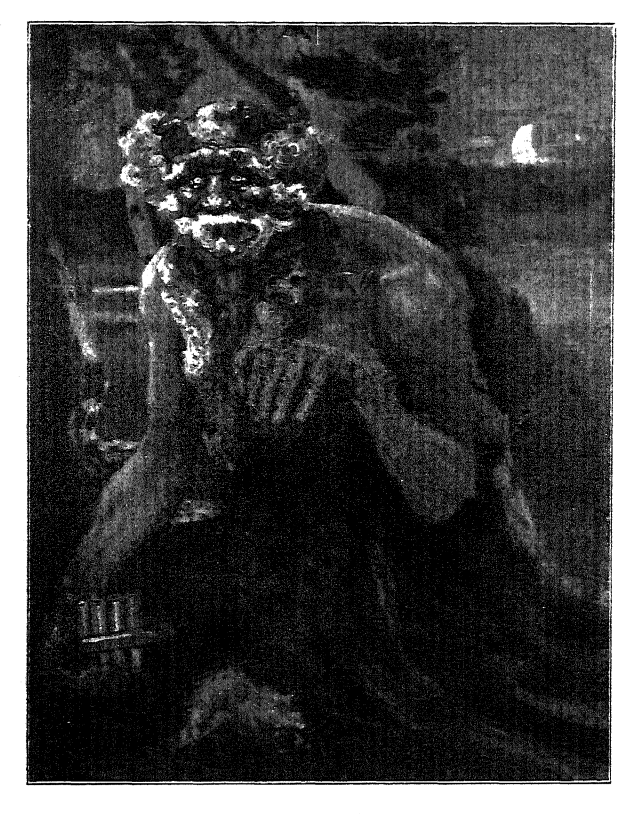
Это свое вступленіе мы не считаемъ лишнимъ, такъ какъ намъ кажется, что будущія дороги русскаго искусства врядъ ли лежатъ въ томъ направленіи, которое намѣтили москвичи съ Васнецовымъ во главѣ. Съ исторической необходимостью эти дороги поведутъ насъ все ближе и ближе къ сліянію съ общезападной школой. При этомъ мы не должны безпокоиться, что утратимъ свою самобытность. Оттого, что французы въ наше время не мыслятъ такъ, какъ мыслили готическіе художники, англичане не придерживаются непремѣнно своего Tudor-style, итальянцы—ренесансныхъ формъ, а нѣмцы—романскихъ, они все же не менѣе національны, не менѣе самобытны. Такъ точно и русское слово въ искусствѣ, которое все еще „за нами", не должно быть непремѣнно сказано въ „Стасовскомъ", „Васнецовскомъ", „московскомъ", тѣмъ менѣе „византійскомъ" родѣ, но, просто, должно быть произнесено внятно, искренно и отъ души. *Русскій* духъ будетъ въ него вложенъ фатально, самъ собой. Поэтому-то мы должны съ особеннымъ вниманіемъ отнестись къ тѣмъ изъ молодыхъ художниковъ, которые являются скорѣе представителями петербургской, вѣрнѣе современно русской, нежели московской, вѣрнѣе старо русской культуры. Въ данную минуту они еще одиноки и не признаны оффиціально, но будущность за ними и за тѣми, кто имъ послѣдуетъ на этомъ свободномъ пути [1]).

XLII.

Изъ художниковъ этой послѣдней группы наибольшіе толки вызвалъ Врубель. Врубель для большинства людей, даже очень внимательно слѣдящихъ за русской живописью, остается до сихъ поръ загадкой. Отчасти это, впрочемъ, зависитъ отъ того, что онъ до послѣдняго времени крайне рѣдко и далеко не полно являлся на выставкахъ, но съ другой стороны и то немногое, что удавалось публикѣ видѣть изъ работъ художника, скорѣе смущало, нежели радовало ее. О Врубелѣ существуютъ два совершенно противуположныя мнѣнія. Одни считаютъ его за бездарность, за шарлатана, прячущаго свое неумѣніе за всякими выввертами. Другіе, напротивъ того, превозносятъ его, какъ генія, которому все доступно и который, какъ полагается генію, любитъ эксцентричность и мистификацію буржуа. Безусловно неправы тѣ, кто считаютъ этого высокодаровитаго художника за шарлатана. Человѣкъ, обладающій такимъ огромнымъ мастер-

---

[1]) Замѣчательно, что наиболѣе талантливые и зрѣлые изъ москвичей уже отказались отъ Васнецовскихъ старо-русскихъ формъ послѣ того, что этотъ новый шаблонъ сыгралъ свою выдающуюся и замѣчательную роль въ смыслѣ очищенія вкуса отъ академическаго шаблона. Поэтому-то слѣдовало бы этихъ художниковъ: Полѣнову, Якунчикову, Головина и Коровина причислить къ послѣдней группѣ „общеевропейскихъ" или, вѣрнѣе, вполнѣ свободныхъ художниковъ.

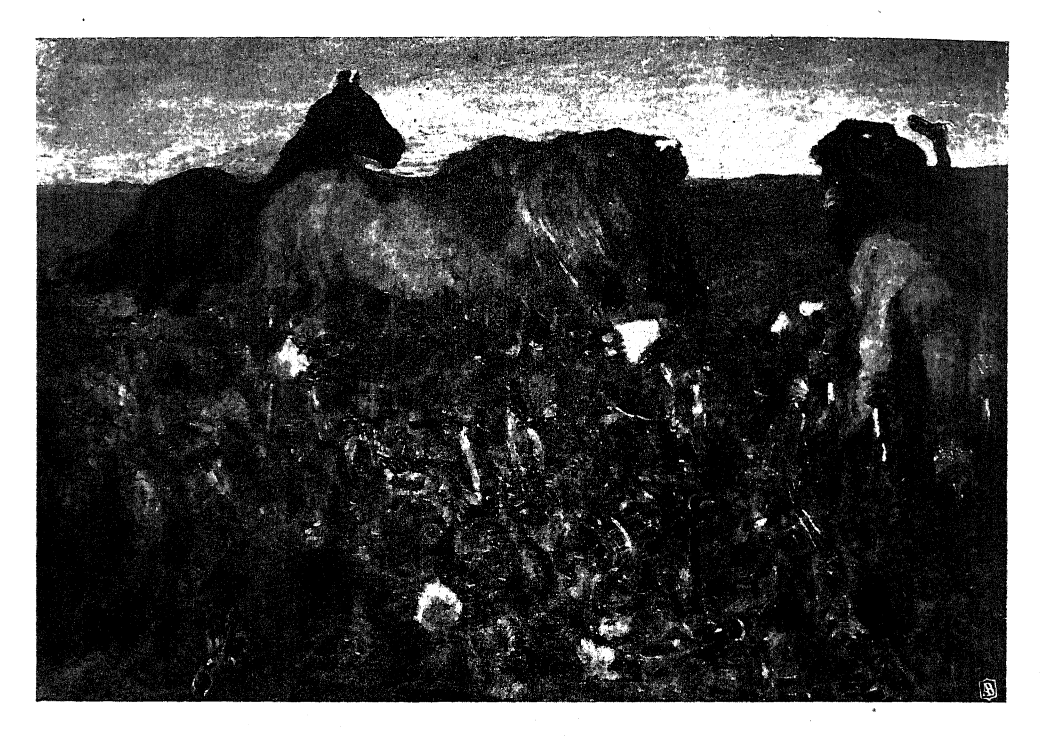


М. Врубель: Сатиръ.

ствомъ, такой удивительной рукой, написавшій такіе дивные, по своей сжатой, эмалевой живописи, образа въ Кирилловскомъ монастырѣ, рядомъ съ которыми Васнецовскія фрески кажутся поверхностными иллюстраціями, — такой прекрасный и разносторонній техникъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ считаться шарлатаномъ, прячущимся за вывертами. Однако, дѣйствительно, Врубель не свободенъ отъ вывертовъ, но не слѣдуетъ искать причину ихъ въ его неумѣніи, а именно въ томъ, что Врубель *не геній* и что онъ, какъ большинство современныхъ, въ особенности русскихъ художниковъ не знаетъ границъ своего таланта, не знаетъ круга своихъ способностей и вѣчно возносится яко бы въ высшія, въ сущности только чуждыя ему сферы. Врубель вѣчно „геніальничаетъ" и только досадливо вредитъ этимъ своему чудному дарованію.

Въ сущности и его смущаетъ grand art; только для умнаго, образованнаго, чуткаго Врубеля grand art не представляется уже въ избитой, наивной академической редакціи. Его смущаетъ вся исторія живописи, великіе „фрескисты" прошлаго, ему хотѣлось бы быть такимъ же *великимъ* живописцемъ. Казалось бы очень похвальное, но въ сущности крайне опасное и крайне вредное для искусства честолюбіе, погубившее уже не мало народа. Нѣчто подобное такому-же желанію, во что бы то ни стало быть великимъ и значительнымъ, вѣдь сбило съ толку даже такого колосса, какъ Рѣпинъ.

Тѣмъ не менѣе и не смотря на то, что и Врубель массу лѣтъ своей жизни потратилъ на театральныя декораціи и тому подобныя эфемерныя вещи, можно набрать не мало его работъ, дающихъ намъ понятіе о томъ, какой это крупный и прекрасный талантъ. Его фантастическіе разводы по стѣнамъ Кіевскаго Владимірскаго собора—плавные и музыкальные какъ сновидѣнія, сплетающіеся дивными линіями, переливающіеся чарующими красочными сочетаніями—пожалуй, наиболѣе свободное и художественное явленіе во всемъ этомъ памятникѣ современнаго русскаго искусства и, безъ сомнѣнія, оставляютъ позади себя прекрасные, но все же не чуждые археологіи и компиляціи, узоры Васнецова. Нѣкоторыя декоративныя панно Врубеля дѣйствуютъ своими удивительно подобранными мертвенно сѣрыми или золотисто-коричневыми тонами — какъ музыка. Нѣкоторыя его картины поражаютъ своей стилистической каллиграфіей, своей маэстріей, своей благородной и спокойной гаммой, ничего общаго



М. Врубель: Ночное.

не имѣющей съ шикарнымъ „росчеркомъ“, сладкими красками художниковъ старшаго поколѣнія или съ паточнымъ изяшествомъ какого-нибудь Мюша. Хамелеонство, отзывчивость, податливость Врубеля безграничны. Человѣкъ, съумѣвшій несравненно ближе, нежели Васнецовъ (и *раньше* Васнецова), подойти къ строгимъ византійцамъ въ своихъ кирилловскихъ фрескахъ и съ такимъ же совершенствомъ, такъ же свободно и непринужденно подражающій лучшимъ современнымъ западнымъ художникамъ — не просто ловкій трюкеръ, но нѣчто большее, во всякомъ случаѣ странное и выдающееся явленіе, встрѣчающееся только въ старческія эпохи, когда накопляется слишкомъ много скрещивающихся идеаловъ и идетъ великая, трудная работа сводки самаго пестраго въ одно цѣлое.

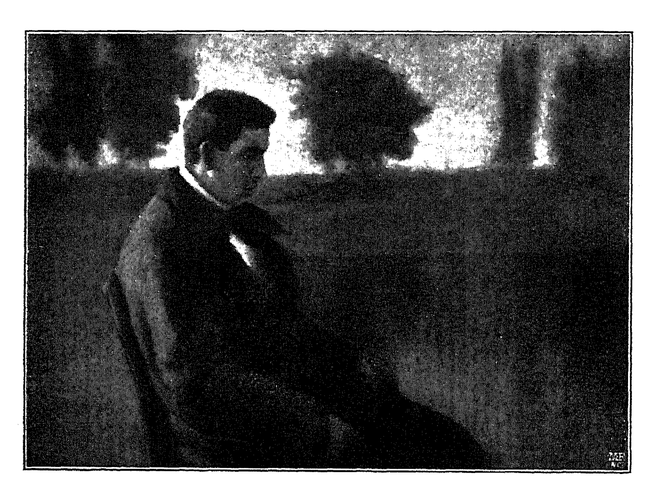
Разумѣется, все это если и говоритъ о значительности таланта Врубеля, то все-же не рисуетъ его цѣльнымъ и сильнымъ художникомъ. Впрочемъ, Врубель самъ не виновенъ въ томъ, что онъ сбитъ, что его искусство затуманено и недоговорено. Виновато въ томъ все наше общество, ограниченный интересъ его къ искусству и внѣдрившіеся нелѣпые взгляды на живопись. Никто не отмѣтилъ въ свое время такого поразительнаго явленія какъ Кирилловскія фрески Врубеля, никто не оцѣнилъ по достоинству его Владимірскихъ узоровъ (многіе приписываютъ ихъ прямо Васнецову), а панно его для Нижегородской выставки, правда въ достаточной мѣрѣ чудаческія, но все-же въ высшей степени талантливыя и декоративныя,—вызвали лишь всеобщее негодованіе и безконечное глумленіе. Завзятые передвижники, разумѣется, и слышать ничего не хотѣли о такомъ разнузданномъ и сумасшедшемъ „декадентѣ“, представители академическаго искусства тѣмъ менѣе; даже справедливый, чуткій ко всему новому Третьяковъ не рѣшился пріобрѣсти что-либо изъ Врубелевскихъ вещей для своего музея. Многіе годы Врубель былъ всеобщимъ посмѣшищемъ и лишь крошечная кучка лицъ относилась къ нему серьезно и любовалась его

громаднымъ живописнымъ талантомъ. Естественно, однако, что эти немногіе, реагируя противъ всеобщаго негодованія, перехватывали въ этомъ восторгѣ черезъ край, восторгались въ Врубелѣ рѣшительно всѣмъ, и хорошимъ и дурнымъ, тѣмъ самымъ потакая его эксцентричности. Это фальшивое положеніе отозвалось даже на техникѣ Врубеля, заставило его перейти отъ прежней спокойной манеры къ дикимъ экстравагантностямъ, къ мозаичной работѣ, если и сообщающей его вещамъ большую яркость, то все-же несомнѣнно вредящей имъ въ смыслѣ поэзіи и настроенія.

За послѣднее время въ Врубелѣ происходитъ несомнѣнный переломъ. Его „Утро", его „Судъ Париса", его „Сатиръ", „Сирень" и „Ночное" указываютъ на совершающееся въ немъ успокоеніе и, въ связи съ этимъ, на большую сосредоточенность мастера. Въ то же время онъ становится все болѣе и болѣе самостоятельнымъ. „Кирилловскія фрески" въ концѣ концовъ ничто иное какъ изумительно ловкій и тонкій пастиччіо византійскихъ фресокъ, вродѣ подражаній ванъ-Беерса старонидерландскимъ мастерамъ; его панно съ легендой Фауста, къ сожалѣнію, слишкомъ отдаютъ нѣметчиной, слишкомъ по мюнхенски надушены, настолько даже, что при взглядѣ на нихъ трудно не вспомнить ужасной памяти Лиценъ-Мейера; Микула Селяниновичъ Врубеля непріятенъ своимъ вовсе не русскимъ ухарствомъ, своимъ отсутствіемъ всякой сказочности. Совсѣмъ другое его послѣднія веши. Въ особенности его удивительно смѣло задуманная „Сирень", дѣйствительно, точно передающая сладострастный, опьяняющій запахъ этихъ волшебныхъ весеннихъ цвѣтовъ; его „Ночное", имѣющее въ себѣ такъ много первобытно-загадочнаго, такъ чудно передающее эффектъ зловѣше догорающей багряной зари на далекихъ степныхъ лугахъ, и наконецъ его „Сатиръ"—совершенно новое, вполнѣ самостоятельное толкованіе древне-греческаго миѳическаго міра. Чувствуется, что Врубелю нужно только глубже уйти въ себя, нужно еще болѣе сосредоточиться, нужно сковать свою технику, серьезно прислушаться къ своей фантазіи, окончательно успокоиться и отказаться отъ эпатированія, чтобъ изъ него вышелъ превосходный большой живописецъ и поэтъ. Удастся ли ему сдѣлать эти шаги покажетъ будущее и только въ будущемъ можно будетъ вполнѣ оцѣнить этого мастера, который до сихъ поръ, если и принадлежитъ къ самымъ отраднымъ явленіямъ современной русской школы, то все же далеко не представляетъ заключеннаго цѣлаго, вполнѣ высказавшагося и выяснившагося художника [1]).

---

[1]) На четвертой выставкѣ „Міра Искусства", къ сожалѣнію уже тогда, когда настоящія страницы были сверстаны, появилась поразительная картина Врубеля: „Демонъ", вообще одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній послѣдней четверти вѣка. Въ этой картинѣ съ полной ясностью обнаружились, какъ колосальное дарованіе мастера, такъ и его слабыя стороны. Врубель долго мучился надъ этимъ произведеніемъ долго боролся при его созданіи съ самимъ собой, со своей фантазіей, со своимъ вкусомъ. Красочная декоративная красота этой картины далась ему, чего и слѣдовало ожидать, сразу. Съ геніальной легкостью Врубель создалъ свою симфонію траурныхъ лиловыхъ, звучно синихъ и мрачно-красныхъ тоновъ. Вся павлиная красота, вся царственная пышность демоническаго облаченія была найдена, но оставалось найти самого демона. Надъ исканіемъ его Врубель измучился, постигая умомъ, но не видя ясно, обликъ сатаны. Сначала онъ представился ему какимъ-то изможженымъ, гадкимъ и все же соблазнительнымъ змѣемъ; въ его глазахъ, въ отвратительно выгнутой шеѣ—чувствовалось что-то раздавленное, но ползучее и живучее, живучее „на зло". Къ сожалѣнію, рисунокъ первой версіи былъ безобразенъ и Врубель не рѣшился его такъ оставить. Онъ принялся исправлять и, мало по малу, изъ кошмарнаго слизня его Демонъ превратился въ нѣсколько театральнаго, патетическаго падшаго ангела. Но Врубель и на этомъ не остано-



Л. Бакстъ: Портретъ.

XLIII.

Еще менѣе выяснившимся представляется Бакстъ. Онъ началъ съ нелѣпыхъ анекдотовъ въ духѣ Владиміра Маковскаго, увлекся затѣмъ Фортуни и нѣсколько лѣтъ подрядъ блисталъ на акварельныхъ выставкахъ своими, жеманными головками, перешелъ затѣмъ къ болѣе серьезнымъ задачамъ и въ своемъ „Въѣздѣ Авелана“ пытался съ большой затратой энергіи тягаться съ Менцелемъ, послѣ того ударился въ подражаніе шотландцамъ и современнымъ французамъ, надавалъ въ этомъ родѣ нѣсколько хорошихъ пейзажей и портретовъ, и вдругъ, за послѣднее время обратился къ „старикамъ“, къ серьезному культу формъ великихъ мастеровъ прошлаго. Какое метаніе, какой извилистый далекій путь! Все это дѣлалось вполнѣ искренно, убѣжденно съ горячимъ увлеченіемъ, но нѣсколько безтолково и непослѣдовательно. У Бакста золотыя руки, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузіазмъ къ искусству, но онъ не знаетъ, что ему дѣлать. Бакстъ лихорадочно мечется и раскидывается, а между тѣмъ годы уходятъ и положительно становится досадно, что онъ не желаетъ смириться, не желаетъ понять круга своихъ весьма выдающихся способностей.

На такихъ художниковъ, какъ Бакстъ и, отчасти, какъ Врубель въ особенности пагубно сказывается современное положеніе искусства и художественной критики. Въ былое время „золотыя руки“ Бакста нашли-бы примѣненіе. Онъ не стыдился-бы посвятить себя тому, къ чему онъ, въ сущности, призванъ. Бакстъ былъ-бы декораторомъ, ювелиромъ, быть можетъ, миніатюристомъ—мелкимъ, но интереснымъ и истиннымъ художникомъ. Его несмущало-бы желаніе тягаться съ Менцелемъ и Микель-Анжело. Въ тѣ времена, когда понятія о ремеслѣ и искусствѣ смѣшивались, когда мебельщикъ или купецъ чувствовали себя одной семьи съ величайшими геніями и поэтами, развитіе такого художника, какъ Бакстъ, навѣрное пошло-бы своимъ нормальнымъ путемъ, его не смущало-бы произвольное академическое раздѣленіе на высокое и низкое искусство, на чистое художество и художественное ремесло. Теперь главная способность Бакста, его изумительное декоративное дарованіе пропадаетъ зря, благодаря тому, что и онъ самъ слишкомъ свысока относится къ нему, слишкомъ мало работаетъ въ этомъ родѣ, да что и внѣшнія об-

---

вился и все продолжалъ мѣнять и мѣнять, усиливать и усиливать выраженіе, пока не впалъ въ шаржъ, во что-то карикатурное и дикое, въ нехорошемъ смыслѣ этого слова. Тѣмъ не менѣе и до сихъ поръ есть большая таинственно чарующая прелесть въ этой картинѣ. Демонъ очеловѣчился, Врубель подошелъ къ границѣ банальности, (при этомъ ошибки. вѣрнѣе, невѣроятности рисунка стали замѣтнѣе), но не перешелъ ея, испортилъ, но не погубилъ своего созданія. По своей фантастичности, по своей зловѣщей и волшебной гаммѣ красокъ, эта картина — несомнѣнно одно изъ самыхъ поэтичныхъ, истинно поэтичныхъ произведеній въ русской живописи.

стоятельства не даютъ ему возможности, кромѣ развѣ только въ случайныхъ и мелкихъ вещахъ, обнаруживать эту свою замѣчательную способность.

Въ наши дни только, послѣ долгаго загона, снова возродилось, но покамѣстъ лишь въ узкомъ кружкѣ художниковъ, поклоненіе красотѣ линіи, такъ сказать художественной каллиграфіи въ лучшемъ смыслѣ этого слова. Цѣлый вѣкъ художники любовались и восхищались всѣми стилями прошлаго, съ удивительнымъ упорствомъ старались ихъ воспроизводить, но при этомъ главное вниманіе обращалось только на общій шаблонъ, на общіе типы, и лишь кое кто изъ очень чуткихъ и тонкихъ натуръ шелъ дальше, открывалъ, приглядываясь, что прелесть прошлаго искусства, особенно декоративнаго — въ штрихахъ, въ мазкахъ, въ самой лѣпкѣ, въ техникѣ, въ составныхъ частяхъ, изъ которыхъ создается художественное произведеніе. Школа-академія, наоборотъ, святотатственно учила ужасному дѣлу: „облагораживанію", „очищенію" старинныхъ формъ отъ варварства. Дисциплинированнымъ на римскихъ акантахъ и гипсахъ ученикамъ предписывалось такъ-же „чисто", такъ-же строго воспроизводить готическія, ренесансныя и „рококошныя" формы. Получалась тоска, жидкое снятое молоко, лишенное всякой жизненной силы. Реакція проявилась въ томъ, что была наложена анаѳема вообще на всякую технику и всякую каллиграфію. Въ свое время это гоненіе было не безъ пользы, такъ какъ этимъ самымъ наносился ударъ худшему врагу искусства—академизму. Теперь же, когда главный врагъ сверженъ, пора позаботиться о томъ, чтобъ отдѣлаться отъ грубости и варварства, и заговорить языкомъ, болѣе подходящимъ къ культурѣ 20-го вѣка, нежели тотъ языкъ, на которомъ говоритъ Малютинъ и, отчасти, всѣ москвичи. Бакстъ могъ-бы, наравнѣ съ Сомовымъ, наравнѣ съ Кондеромъ, Ю. Дицомъ и другими поэтами чистыхъ формъ, оказать огромную услугу въ этомъ дѣлѣ отысканія новаго совершенства формъ —



Малявинъ: Константинъ Сомовъ.

принадлежатъ-же его виньетки, его декораціи, его композиціи костюмовъ и всевозможныхъ предметовъ къ самому замѣчательному, тонкому и драгоцѣнному, что было создано до сихъ поръ въ этомъ родѣ.

Гораздо скорѣе нашелъ свою дорогу Лансере. Этотъ еще совсѣмъ молодой художникъ—уже вполнѣ мастеръ въ той области, которую онъ себѣ избралъ. Глядя на развитіе Лансере, можно вполнѣ удостовѣриться, что онъ иллюстраторъ, что онъ „книжный" художникъ *по призванію*. Масло не дается ему совсѣмъ. Въ его очень характерныхъ, удивительно типично схваченныхъ акварельныхъ пейзажахъ все-же непріятно поражаетъ техническое несовершенство. Зато въ штрихѣ, въ украшеніи книгъ, въ просто и ясно „иллюминованныхъ" миніатюрахъ—онъ неподражаемый виртуозъ, и не только виртуозъ, но задушевный, тихій поэтъ. Уже первый опубликованный его опытъ въ этомъ родѣ: иллюстраціи къ Бретонскимъ сказкамъ г-жи Балабановой, обнаружили въ немъ тонкаго, чуткаго художника. Лансере, жившій въ моментъ исполненія этихъ рисунковъ въ Бретани и увлекавшійся этой грандіозно-сумрачной легендарной страной, съумѣлъ вложить въ нѣкоторые свои рисунки столько непосредственной фантастичности, въ другіе—столько тихой уютной поэзіи, что, благодаря этимъ иллюстраціямъ, неудачная книга г-жи Балабановой получила большой художественный интересъ. Съ тѣхъ поръ Лансере неотступно подвигался впередъ. Нѣкоторая робость его штриха исчезла, его рисунокъ сталъ сильнымъ и вполнѣ характернымъ, его концепція упростилась до типической ясности.

Особеннаго упоминанія заслуживаютъ его декоративныя работы, также почти исключительно посвященныя украшенію книгъ. Въ эпоху торжествующаго позитивизма и утилитаризма, исчезъ прекрасный, многовѣковой обычай—украшать книгу. „Книга должна служить для ума и для практическихъ цѣлей, а не для удовольствія глазъ", говорили въ то время, и очень быстро, въ связи съ такимъ мнѣніемъ, типографское искусство пало до послѣдней степени безвкусія. Украшенія допускались только для такъ называемыхъ „роскошныхъ" изданій, предназначенныхъ красоваться на столахъ буржуазныхъ гостиныхъ рядомъ съ Крумбюгелевской лампой и фигурками отъ Кнопа. Для этихъ изданій гнушались работать серьезные художники, да серьезные художники вообще гнушались заниматься такими „пустяками". Даже художественные журналы издавались въ изумительно уродливомъ видѣ. „Міру Искусства", на ряду со многими другими заслугами, принадлежитъ огромная заслуга поднятія у насъ типографскаго дѣла, возвращенія книгѣ ея стародавней прерогативы быть, что касается внѣшняго вида, взлелѣянной, обработанной руками настоящихъ художниковъ, съ сердечнымъ увлеченіемъ отдавшихся этому прекрасному дѣлу. Въ ряду этихъ послѣднихъ художниковъ Лансере занимаетъ, рядомъ съ Бакстомъ и Сомовымъ, одно изъ первыхъ мѣстъ. Его виньетки, заставки, концовки, ex-libris, заглавныя буквы, шрифты, будучи вполнѣ самостоятельными, могутъ, по своему высокому изяществу, по своей граціи и остроумію, равняться съ работами лучшихъ мастеровъ—и не одного только XIX в. „Русскаго" въ нихъ искать нечего. Корни искусства Лансере не въ московскихъ старопечатныхъ книгахъ, но въ дивно иллюстрированныхъ хроникахъ Фруассара, въ венеціанскихъ изданіяхъ XVI в., отчасти и въ современныхъ англійскихъ книгахъ. Но это отнюдь не лишаетъ его работъ ихъ высокохудожественнаго значенія, такъ какъ Лансере двигаютъ глубокія, сердечныя симпатическія связи съ западомъ, а не пустое, поверхностное подражаніе.



Сомовъ: Лѣтній вечеръ.

XLIV.

Сомова мы причислили къ художникамъ-западникамъ, но это вѣрно только въ извѣстномъ смыслѣ, а именно въ томъ, что въ немъ нѣтъ ничего старорусскаго, московско-русскаго. Однакожъ „русское", въ концѣ XIX вѣкѣ, не можетъ исчерпываться Москвой XVII в., и потому Сомовъ, не походя ни въ чемъ ни на Васнецова, ни на Малютина, тѣмъ не менѣе можетъ и долженъ считаться вполнѣ русскимъ художникомъ. Сомовъ имѣетъ близкихъ къ себѣ художниковъ на западѣ. Несомнѣнно, мюнхенцы Гейне и Дицъ, англичане Бирдслэ и Кондеръ, бельгійцы Минне и Дудлэ—все родственные между собой художники—имѣютъ много общаго съ Сомовымъ. Но какъ и они всѣ независимы другъ отъ друга, такъ точно и Сомовъ, рядомъ съ ними, вполнѣ самобытное явленіе, сходство-же его съ тѣми мастерами объясняется тѣмъ, что въ образованіи какъ Сомова, такъ и этихъ художниковъ лежали тѣ-же культурныя условія. Если-бы не бояться недоразумѣній, то именно всѣхъ этихъ художниковъ слѣдовало-бы назвать истинными декадентами, не въ томъ, разумѣется, смыслѣ, что ихъ искусство означаетъ упадокъ художественнаго мастерства, (напротивъ того за все XIX столѣтіе трудно найти такихъ изумительныхъ виртуозовъ, какъ напр. Дицъ или Кондеръ),—но въ томъ, что они въ своемъ, до послѣднихъ предѣловъ утонченномъ, болѣзненно-чуткомъ, горячечно-прекрасномъ и загадочномъ творчествѣ полнѣе другихъ отражаютъ самый духъ своего изнѣженнаго, душевно-растерзаннаго, истеричнаго времени. Они такіе-же декаденты, какими были архаистическіе эллинистскіе скульпторы временъ римской имперіи, какими были Лонгусъ, Поэ, Гофманъ, какими были Сандро и Филиппино Липпи, Ватто и Фрагонаръ. Ихъ болѣзненность того-же высокаго качества, того-же божественнаго начала, какъ болѣзненность нѣкоторыхъ экстатиковъ, пожалуй даже и пророковъ. Въ ихъ странной смѣси уродливаго и прекраснаго, удивительнаго совершенства и странной немощи—обнаруживается трагедія человѣческой души, достигшей высшей точки своего развитія, рвущейся уйти въ другіе загадочные міры и все-же привязанной къ житейской прозѣ, къ скучной дѣйствительности.



Сомовъ: Прогулка.

Многимъ, навѣрное, покажется страннымъ, что говоря о „Дачахъ", о „Прогулкахъ", о дамахъ въ кринолинахъ, объ „Островахъ любви" и прочихъ произведеніяхъ Сомова, по прежнему представляющихся большинству смѣхотворными глупостями, мы такъ далеко хватаемъ, призываемъ на помощь сравненія съ Лонгусомъ и Сандро и говоримъ о трагедіи человѣческой души. Но дѣло не въ „дачахъ" и „кринолинахъ", не въ темахъ, а въ самомъ свойствѣ Сомовскаго таланта, въ той прелести, въ той странности и загадочности, въ той щемящей меланхоліи, которой исполнены всѣ его произведенія и даже самыя пустяшныя, самыя вздорныя. Связь Бирдслэ съ „декадентами" ренесанса, пожалуй, еще понятна. Его мистическія темы, не то религіозный, не то богохульственный характеръ его рисунковъ имѣютъ слишкомъ очевидное родство съ Венерами Сандро, съ болѣзненными религіозными кошмарами Липпи. Связь Сомовскихъ „дачъ" и „кринолиновъ" съ геніальными произведеніями великихъ „классическихъ" декадентовъ менѣе понятна, но тѣмъ не менѣе она существуетъ, почти неопредѣлимая, неуловимо тонкая и все-же близкая.

Сомовъ рѣдко изображаетъ современность. Лишь въ нѣсколькихъ портретахъ, удивительно сильныхъ и характерныхъ, лишь въ своихъ серьезныхъ, точныхъ и тонкихъ пейзажныхъ этюдахъ прибѣгаетъ онъ къ копированію природы, дѣйствительности. Всѣ остальныя его произведенія изображаютъ или совершенно фантастичныя явленія, или давно прошедшія времена. И тѣмъ не менѣе нѣтъ художника болѣе современнаго, нежели Сомовъ. Всѣ его произведенія насквозь проникнуты духомъ нашего времени: безумной любовью къ жизни, огромнымъ, до послѣднихъ тонкостей доходящимъ гутированіемъ ея прелестей и въ то-же время какимъ-то грустнымъ скептицизмомъ, глубочайшей меланхоліей отъ „недовѣрія" къ жизни. Его дамы въ кринолинахъ, его „скурильные" господа въ клѣтчатыхъ панталонахъ, его маркизы, его феи не только милы и очаровательно комичны, но и исполнены щемящей грусти. Сомовъ и вѣритъ, и не вѣритъ, скорѣе *не вѣритъ*, что все это еще живо, что все это не сметено въ великую сорную яму. Прошлое, встающее какъ живое передъ нимъ, все-же безнадежно мертво, навѣки схоронено. Поэтому, если ему и мила, нѣжно, сердечно мила жизненная возня всѣхъ этихъ людишекъ, ихъ страсти, ихъ увлеченія, которыя онъ такъ понимаетъ и раздѣляетъ, то все-же, одновременно, все это ему и смѣшно, потому что ненужно, сметено, пропало зря. Глубоко-трагическое положеніе души, возмож-

ное только въ эпохи старческой дряхлости, близости къ смерти, въ эпохи отчаянія.

Искусство Сомова ничего не имѣетъ въ себѣ литературнаго и плохо поддается философскому анализу. Сомовъ, во-первыхъ, настоящій живописецъ, настоящій рисовальщикъ, истинный поэтъ формъ, а не разсудочный мыслитель. Его искусство діаметрально противуположно искусству какого-нибудь Ропса или Клингера. Понятія, мысли, выраженныя въ его произведеніяхъ—не продукты выдумки, а потому едва-ли опредѣлимы словами. Сомовъ безспорно мистикъ, но не мистикъ мысли, а мистикъ формъ—важнѣйшее качество въ живописцѣ. Самые простые сюжеты, наивнѣйшія сценки изъ эпохи „Бѣдной Лизы" и „графа Нулина" получаютъ въ его изображеніи какой-то странный фантастическій характеръ. Въ неподдѣльной ломаности, въ искреннемъ жеманствѣ Сомова, заставляющихъ такъ убѣжденно гоготать грубую и пошлую толпу—скрыта неувядаемая острота. Сомовъ большой рисовальшикъ. Онъ мастеръ линій, онъ магъ линій. Его пресловутый *дурной рисунокъ*—въ сущности изумительный рисунокъ, такъ какъ онъ одинъ безъ всякихъ литературныхъ комментаріевъ, одними своими линіями вызываетъ съ безусловной силой тончайшія настроенія, цѣлый міръ особыхъ ощущеній. Уже въ его непосредственныхъ рисункахъ съ натуры такая тонкость, такой ароматъ, что эти сѣроватые этюды можно причислить къ самымъ удивительнымъ классическимъ произведеніямъ. Но полностью проявляется Сомовское дарованіе въ его свободныхъ, фантастическихъ вещахъ и, въ особенности, въ его декоративныхъ работахъ, оставляющихъ, по своей непосредственности, легкости, граціи, тончайшей игрѣ формъ и какой то неизъяснимой поэзіи, далеко позади себя все, что было за послѣднее время у насъ сдѣлано въ этомъ родѣ.

Сомовъ не можетъ считаться *великимъ* художникомъ. Его искусство, подобно поэзіи Гофмана или Поэ, слишкомъ спеціальнаго оттѣнка. Оно не захватываетъ широкаго круга идей, не даетъ мощныхъ, укрѣпляющихъ и подымающихъ духъ образовъ. Рядомъ съ безусловно *великими* произведеніями живописи оно покажется, пожалуй, мелкимъ, во всякомъ случаѣ болѣзненнымъ, слишкомъ изнѣженно тонкимъ. И въ русской живописи были за 100 лѣтъ грандіозные силачи, рядомъ съ которыми Сомовъ покажется хилымъ ребенкомъ. Однако, въ этомъ какъ разъ большой, вопросъ кто ближе къ пиѳическому жертвеннику, къ Аполлонову откровенію? Тѣ-ли мощные, но грубоватые здоровяки, не съумѣвшіе ни высказаться, ни вырваться на свободу, ни воспитать себя, ни отразить въ своемъ искусствѣ что-либо высшаго, божественнаго порядка, или же этотъ „хилый ребенокъ", являющійся настоящимъ поэтомъ настоящимъ визіонеромъ, настоящимъ художникомъ. Огромное преимущество Сомова передъ другими художниками то, что онъ цѣльный, что онъ весь и цѣликомъ отдался погонѣ за чарующими видѣніями, пренебрегая міромъ, пренебрегая суетной славой. Онъ предпочитаетъ быть всеобщимъ посмѣшищемъ, нежели на шагъ отступить отъ своей дороги, на шагъ уступить требованіямъ общества. Сомовъ подобно Гофману и Бирдслэ, представляетъ крайнюю точку развитія индивидуализма и тѣмъ самымъ онъ насквозь художникъ, его искусство настоящій, драгоцѣннѣйшій алмазъ, быть можетъ, и не особенно крупный, но чистѣйшей воды.

Въ началѣ XX-го вѣка, исторію русской живописи иначе не кончить, какъ Сомовымъ, ибо за нимъ послѣднее слово: онъ, покамѣстъ, за эти 10 лѣтъ,—самое яркое, отрадное и типичное явленіе въ нашей живописи. Но, по своему основному свойству, искусство Сомова—искусство индивидуалиста—

не можетъ породить школы, не можетъ создать направленія. Вообще все искусство нашего времени лишено направленія. Оно очень ярко, сильно, полно горячаго энтузіазма, но, будучи вполнѣ послѣдовательно въ своей основной идеѣ, оно разрозненно, раздроблено на отдѣльныя личности. Быть можетъ, это намъ только такъ кажется, быть можетъ будушій историкъ, на разстояніи, увидитъ общія характерныя черты, обрисуетъ общую физіономію,— но покамѣстъ этого сдѣлать нельзя, и всякая неудачная попытка была-бы вредной, такъ какъ создала-бы *теорію*, программу тамъ, гдѣ по самому существу ея не должно быть. Вѣроятно, впрочемъ, что будущее не за индивидуализмомъ. Навѣрное за дверью стоитъ реакція. Послѣ періода свободы, послѣ періода разброда наступитъ новая форма синтеза, хотя-бы и одинаково отдаленная отъ тѣхъ двухъ родовъ художественнаго синтеза, которые царили до сихъ поръ въ русскомъ искусствѣ: отъ академизма и общественнаго направленства. Историческая необходимость, историческая послѣдовательность требуетъ, чтобы на смѣну тонкому эпикурейству нашего времени, крайней изощренности человѣческой личности, изнѣженности, болѣзненности и *одиночеству*—снова наступилъ періодъ поглощенія человѣческой личности во имя общественной пользы или же высшей религіозной идеи. Намъ остается только пожелать, чтобъ въ годы, которые осталось жить искусству нашего поколѣнія, оно высказалось какъ можно ярче и громче. Тогда только можно ожидать, что и реакція, что и слѣдующій, вѣроятно противуположный фазисъ искусства будетъ отличаться силой и яркостью. Въ искусствѣ ничего нѣтъ хуже слабости и вялости, безразличія и связанной съ нимъ тоски. Между тѣмъ одинъ изъ самыхъ серьезныхъ упрековъ, который можно сдѣлать русскому искусству до сихъ поръ—это именно упрекъ въ вялости и въ безразличіи.

Впрочемъ грѣхъ, разумѣется, не въ однихъ художникахъ; онъ зиждется на глубочайшихъ основаніяхъ, на отношеніи всего русскаго общества къ искусству. Между тѣмъ, врядъ-ли можно ожидать какого-либо улучшенія въ этомъ родѣ, пока будетъ длиться наша дремота, которая въ свою очередь зависитъ отъ всѣхъ своеобразныхъ условій русской культуры. Лишь съ постепеннымъ измѣненіемъ этихъ условій можно ожидать и истиннаго пробужденія нашей художественной жизни, того грандіознаго „русскаго ренесанса“, о которомъ мечтали и мечтаютъ лучшіе русскіе люди. До сихъ поръ русская духовная жизнь озарялась, правда, ослѣпительно яркими, иногда грозными, иногда дивно-прекрасными зарницами, обѣщавшими радостный и свѣтлый день, но мы теперь во всякомъ случаѣ переживаемъ не этотъ день, а тяжелый, сумрачный періодъ ожиданій, сомнѣній и даже отчаянія. Такая душная и давящая атмосфера не можетъ способствовать художественному расцвѣту и надо только удивляться, что несмотря на это положеніе вещей, все-же и теперь замѣчается какой-то намекъ на нашъ расцвѣтъ въ будущемъ, какое-то тайное предчувствіе, что мы еще скажемъ заложенное въ насъ великое слово.

Александръ Бенуа.

С.-Петербургъ. Весна 1899 г. — Весна 1902 г.

Литература[1].

Общая литература о русской живописи за XVIII и XIX в.

Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts тетр. II, стр. 260—277. (Списокъ важнѣйшихъ русскихъ художниковъ Штелина).

J. D. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der Bildenden Künste in Russland. Göttingen, 1803, II Band (Kleine Schriften artistischen Inhalts).

Constantinopel u. S. Petersburg. Journal v. H. v. Reimers u. Fr. Murhard. Erstes Heft. (1805). § 11 и слѣд.

S. Bacmeister. Essai sur le Cabinet Impérial.

M-r de Betzkoï, Les plans et les statuts des différents Etablissements ordonnés par S. M. I. Catherine II, pour l'éducation de la jeunesse. (Amsterdam, 1775, I—III).

Чекалевскій. Разсужденіе о свободныхъ художествахъ. 1792 г.

П. Петровъ. Сборникъ матеріаловъ для исторіи Имп. С.-Петерб. академіи художествъ за сто лѣтъ ея существованія, т. 1—3. Спб., 1864 г.

А. Юндоловъ. Указатель къ Сборнику матеріаловъ для исторіи Имп. Спб. Академіи Художествъ.

Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ съ 1764 по 1829, президента Оленина. спб. 1829.

П. Петровъ. Каталогъ исторической выставки портретовъ. Изд. 2-е. Спб., 1870 г.

Отчеты И. Академіи Художествъ.

Историческій альбомъ портретовъ извѣстныхъ лицъ XVI—XVIII вв. Фотографированы и изданы художникомъ А. М. Лушевымъ. Спб., 1870 г.

Henri Reimers, L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Pétersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I en 1807. St. Pétersbourg.

Storch, Gemälde von St. Petersburg, I—III.

П. Петровъ. Живописцы-пенсіонеры Петра Великаго. Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. 1883 г.

Гаршинъ. Первые шаги академическаго искусства въ Россіи. Вѣстникъ Изящныхъ Искусствъ. Томъ IV; V, VI, и VII.

П. Петровъ. Художественная живопись за 100 лѣтъ. Сѣверное сіяніе, 1862 г., 393.

П. Петровъ. Для немногихъ. Сборникъ случайныхъ замѣтокъ по генеалогіи и геральдикѣ, топографіи, исторіи, археологіи, словесности и искусству. Спб., 1872—1875 гг.

П. Петровъ. Краткое обозрѣніе мозаичнаго дѣла особенно въ Россіи. Спб., 1864 г.

П. Петровъ. Картины русской школы. Иллюстрація 1862 г.

П. Петровъ Замѣтки и изслѣдованія. 1861—62 гг.

П. Петровъ. Tutti frutti. 1872—1864 гг.

П. Петровъ. Листки на выдержку изъ портфеля пишущаго. 1875 г.

П. Петровъ. Художественныя и историческія замѣтки. 1862 г.

Русская живопись въ XVIII вѣкѣ. Томъ I. Д. Т. Левицкій. Составилъ С. П. Дягилевъ. СПБ. 1902.

[1]) Настоящій списокъ не претендуетъ на полноту. Сочиненія по общимъ вопросамъ расположены безъ строгой послѣдовательности.

П. Ге. Русскіе живописцы конца XVIII в. „Жизнь". 1901 г.
Краткое историческое извѣстіе о нѣкоторыхъ россійскихъ художникахъ Сѣверный Вѣстникъ. 1804 г. Книга II и III. Записки ректора Акимова.
Д. Ровинскій. Русскія народныя картинки. Спб., 1881 г., 5 кн. текста и 4 атласа.
Д. Ровинскій. Русскія народныя картинки. Спб., 1900 г.
О состояніи художествъ въ Россіи статья (В. Григоровича) въ альманахѣ „Сѣверные цвѣты" барона Дельвига. 1826—1827 гг.
Д. Ровинскій. Матеріалы для русской иконографіи. Спб., 1884 — 1886 гг. 12 выпусковъ.
J. Hasselblatt. (Norden). Historischer Ueberblick der Entwickelung der kaiserlich Russichen Academie der Künste zu St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. St. Petersburg, 1886.
Русскіе портреты собранія П. И. Щукина въ Москвѣ. Вып. 1—3. Москва, 1900--1902 гг.
Ѳ. И. Прянишниковъ и его галлерея. М. 1870.
Русскій Музеумъ Павла Свиньина. Въ С.-Петербургѣ, 1829 г.
Алфавитный списокъ достопримѣчательныхъ русскихъ и жившихъ въ Россіи художниковъ. Мѣсяцесловъ на 1840 г. Спб.
Alphabetisches Verzeichniss russicher Künstler, въ St. Petersburger Kalender für das Jahr 1840, стр. 161.
Императорская Академія Художествъ. Указатель находящихся въ Академіи произведеній по алфавиту. Спб., 1842 г.
А. Андреевъ. Живопись и живописцы главнѣйшихъ европейскихъ школъ. Спб., 1857 годъ.
Н. Рамазановъ. Матеріалы для исторіи художествъ въ Россіи. Кн. 1, М. 1863 г.
А. Сомовъ. Картинная галлерея Имп. Ак. Худ. Каталогъ оригинальныхъ произведеній русской живописи. Спб., 1872 г.
Dr. G. F. Waagen. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München. Fr. Bruckmanns Verlag, 1864.
В. Стасовъ. П. М. Третьяковъ и его картинная галлерея. Русская Старина. 1893 г.
Московская городская галлерея П. и С. Третьяковыхъ. Редакція и текстъ И. С. Остроухова. Москва. 1902 г
Произведенія воспитанниковъ Академіи художествъ. Спб., 1805 г.
Изъ дальнихъ лѣтъ. Воспоминанія Т. П. Пассекъ. Спб., 1878 г.
П. Гнѣдичъ, Исторія искусствъ. Спб., 1897 г., 3 т.
Скульпторъ С. И. Гальбергъ въ его заграничныхъ письмахъ и запискахъ 1818—1828 гг. Собралъ В. Ѳ. Эвальдъ. Приложеніе ко II тому „Вѣстника Изящныхъ Искусствъ". Спб., 1884 г.
Изъ писемъ В. И. Теребенева и Востокова. Русская Старина. 1901 г. Январь.
Voyage de deux Français dans le Nord de l'Europe. Tome Troisième. Russie. Paris. 1796.
Marquis de Custine. La Russie en 1839. Paris, 1843.
Н. Кукольникъ. Картины русской живописи. Русская школа живописи. Спб., 1846 г.
Le Comte Athanase Raczynski. Histoire de l'Art moderne. Tome 3. Paris. 1841 Russie, 533—542.
L'Artiste Russe. Revue des Beaux Arts et de la litter. publiée par J. Guillon. St. Pétersbourg. 1845—1847.
В. Боткинъ. Сочиненія т. 2. Статьи по литературѣ и искусствамъ. Письма. Спб. 1891 г.
Записки профессора и ректора Имп. Ак. Худ. Ѳ. И. Іордана, 1800—1883 гг. Изд. „Русской Старины".
Д. Яковенко. Т. Г. Шевченко его жизнь и литературная дѣятельность. Спб., 1899 г.
Записки М. И. Глинки. „Русская Старина", 1870 г. Т. I—II.
N. de Gerebtzoff. Essai sur l'histoire de la civilisation en Russie; tome II La Russie moderne. Chapitre IX, p. 358. Paris, 1858.
Wilhelm Henckel. Neuere russische Künstler. Die Kunst unserer Zeit. 1890, II, 62.
Hermann Bahr. Russische Kunst. Magazin für Literatur. 1892, 42.
J. Atkinson. An Art tour to northern capitals of Europe. London, 1873.
Н. Собко. Историческій очеркъ Имп. Общества Поощренія Художествъ. 1820 — 1890 гг. Спб., 1890 г.
Отчеты Общества Поощренія Художниковъ.
Н. Собко. Историческій очеркъ рисовальной школы Имп. общества поощренія художествъ. 1839—1889 гг. Спб., 1889 г.

Собраніе сочиненій В. В. Стасова. 1847—1886 гг. Т. I—III. Спб., 1894 г.
В. Стасовъ. Искусство въ XIX вѣкѣ. Сборникъ „Нивы"—XIX вѣкъ. Спб., 1901 г.
Каталогъ художественныхъ произведеній городской галлереи Павла и Сергѣя Третьяковыхъ.
А. Новицкій. Художественная галлерея Московскаго публичнаго и Румянцовскаго музея. Критико-историческій очеркъ. Москва, 1889 г.
Ѳ. Солнцевъ. Моя жизнь и художественно-археологическіе труды. „Русская Старина". 1876 г.
Моя трудовая жизнь. Разсказъ гравера-академика Л. А. Сѣрякова. „Русская Старина", 1875 годъ.
Ѳ. Львовъ. Академія художествъ въ годы ея возрожденія. „Русская Старина". Томъ XXXI, стр. 633; томъ XXIX, стр. 385.
А. Новицкій. Исторія русскаго искусства. Вып. 1—10. М. 1889—1902 гг.
А. Новицкій. Взгляды на вопросы искусства у трехъ поколѣній русскихъ художниковъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 9.
А. Новицкій. Историческій обзоръ направленій въ русской живописи въ связи съ направленіями въ литературѣ. „Артистъ", 1894 г., кн. 11.
В. Шенрокъ. Н. В. Гоголь и пенсіонеры С.-Петербургской академіи художествъ въ Римѣ, въ концѣ тридцатыхъ и началѣ сороковыхъ годовъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 11—12.
A. de Montferrand. Eglise cathédrale de St. Isaac. St. Pétersbourg, 1845.
М. Мостовскій. Исторія храма Христа Спасителя въ Москвѣ. Москва, 1883 г.
Th. Gautier. Voyage en Russie. Paris, 1866.
Th. Gautier. Trésors d'Art de la Russie Ancienne et Moderne. Paris, 1859.
А. Боголюбовъ. Записки моряка—художника. Русская Старина. 1888 г.
Изъ переписки покойнаго А. П. Боголюбова съ В. В. Стасовымъ. Искусство и художественная промышленность. 1899 г. № 12.
Ахшарумовъ. Задачи живописи въ періодъ образованія русской народной школы „Вѣстникъ Изящ. Искус.", 1884 г.
Н. Чернышевскій. Эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности.
Н. Михайловскій. Литературныя воспоминанія и современная смута. Т. II. Спб., 1900.
Ѳ. Булгаковъ. Наши художники (живописцы, скульпторы, мозаичисты, граверы и медальеры) на академическихъ выставкахъ послѣдняго 25-лѣтія. Біографіи, портреты художниковъ и снимки съ ихъ произведеній. 2 т. Спб., 1890 г.
Альбомъ двадцатипятилѣтія товарищества передвижныхъ художественныхъ выставокъ. 1872—1897 гг. М. 1899 г. Фишеръ.
Н. Собко. 25 лѣтъ русскаго искусства. Иллюстр. каталогъ худож. отдѣла Всероссійской выставки въ Москвѣ. Спб., 1882 г.
N. Sobko. L'Art en Russie l'Exposition de Moscou. Annuaire illustré des Beaux Arts 1882. Paris, Dumas.
N. Sobko. Die Kunst in Russland und die Moskauer Ausstellung. (Mittheilungen des. K. K. Oesterreichichen Museums für Kunst und Industrie). 1883, № 208.
Н. Собко. Иллюстрированные каталоги товарищества передвижныхъ выставокъ, XVII—XXI. Спб., 1889—1893 гг.
Franz Reber. Geschichte der neueren deutschen Kunst mit Berücksichtigung der Kunstentwickelung in Russland. Stuttgart, 1874.
E. Zabel. Moskau. Lpz. 1902.
А. Новицкій. Передвижники и вліяніе ихъ на русское искусство. Москва. 1897 г.
В. Михѣевъ. Городская галлерея П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ", 1894 г. кн. 4.
Иллюстрированные каталоги картинной галлереи Москов. Румянцевскаго музея I. Русская школа живописи (55 фотот.). II. Собраніе К. Т. Солдатенкова. (62 фотот.). Изд. Фишера.
I. Norden. Etwas von russicher Kunst und ihren Vertretern. Die Kunst für Alle, III Jahrgang; Heft 13 und 14.
Г. Павлуцкій. Русское искусство въ XVIII и XIX в. (Очеркъ, въ „Исторіи Искусствъ" К. Байѳ). Кіевъ, 1902 г.
Marius Vachon, L'Art russe contemporain. Revue Encyclopedique Nr. 24. 1 Decembre, 1891; „La Russie".
Baron de Baye. Causeries devant quelques toiles de l'école moderne en Russie. Paris. 1897.
Baron de Baye. Kiev la mère des villes russes. Paris. 1896.
С. Дягилевъ. Сложные вопросы „Міръ Искусства". Т. I, 37.

Alexandre Benois, L'Art russe contemporain. Revue Encyclopédique, 1900. № 341.
В. Гольцевъ. О художникахъ и критикахъ. М., 1899 г.
Н. Досѣкинъ. Экскурсія въ область эстетики. „Артистъ", 1893 г., кн. 12.
А. Половцовъ. Прогулка по русскому Музею Императора Александра III въ С.-Петербургѣ. Спб., 1901 г.
Графъ Л. Толстой. Что такое искусство? Собраніе сочиненій. Т. XIV.
В. Михѣевъ. Русскій пейзажъ въ городской галлереѣ П. и С. Третьяковыхъ. „Артистъ", 1894 г., кн. 2, 3.
Н. Досѣкинъ. О разсказѣ въ живописи. „Артистъ", 1894 г., кн. 4.
П. Милюковъ. Очерки по исторіи русской культуры. Ч. II. Спб., 1899 г.
В. Гольцевъ. Объ искусствѣ. Критическія замѣтки. Изданіе журн. „Русская Жизнь". М. 1890 г.
L'Exposition de 1900. La Russie. Figaro Illustré, 1900.
Первый художественный съѣздъ въ Москвѣ. „Артистъ", 1894 г., кн. 3.
Объ искусствѣ и любителяхъ, рѣчь Н. Н. Ге. „Артистъ, 1894 г., кн. 7.
Труды перваго художественнаго съѣзда. Москва, 1901 г.
Alexandr Benois, Soucasné Umeni ruské илл. статья въ Volné Smêry. Rocnik, 5. Cislo, 9—10.
„Русскій художественный архивъ". Москва, 1892, 1893 гг.
Журналъ „Изящныхъ Искусствъ" В. И. Григоровича. Спб., 1823—1825 гг.
„Художественная газета" 1836—1841 гг. Подъ ред. Кукольника и Струговщикова.
„Русскій Художественый Листокъ", изд. В. Тиммомъ 1851—1862 г.
„Художественный листокъ". Изданіе Генкеля. Спб., 1868 г.
„Художественный автографъ", двѣ тетради. Спб., 1869 и 1870 гг.
„Иллюстрація" съ 1845 г.
„Всемірная иллюстрація" съ 1869 г.
„Художественный журналъ", изд. Н. Александровымъ, 1881—1882 гг.
„Художественный сборникъ". Изд. Московскаго общ. любителей художествъ. Подъ ред. гр. А. С. Уварова. Москва, 1866 г.
„Сѣверное сіяніе". Русскій художественный альбомъ, изд. В. Генкелемъ. Спб., 1864 г., т. 4.
Журналъ „Пчела", А. Прахова. 1875, 76, 77 гг.
„Вѣстникъ изящныхъ искусствъ" подъ редакціей А. И. Сомова 1883—1890.
„Театральная Газета", подъ ред. П. Вейнберга. Спб., 1893.
„Искусство и художественная промышленность". Томъ I—III.
„Міръ Искусства" подъ ред. С. П. Дягилева, 1899—1902 гг.
„Художественныя сокровища Россіи". Т. I—II.
Д. Ровинскій. Подробный словарь русскихъ гравированныхъ портретовъ. С.-Петербургъ, 1889 г.
Н. Собко. Словарь русскихъ художниковъ съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Буквы А. II. П.
Д. Ровинскій. Подробный словарь русскихъ граверовъ XVI — XIX вв. Т. I — III. Спб., 1895 г. и указатель къ нему Тевяшева.
Энциклопедическій словарь Плюшара, 1835 г.
Allgemeines Künstler Lexicon, herausgegeben v. Julius Meyer. Leipzig, 1872, 1.
Dr. G. K. Nagler. Allgemeines Künstler Lexicon München 1835—1852.
Энциклопедическій словарь, составленный русскими учеными и литераторами. Спб., 1862 г., 6 т.
Азбучный указатель именъ русскихъ дѣятелей для составленія „Русскаго Біографическаго Словаря". 2 тома (томъ LX и LXII Сборника Императорскаго Русскаго Историческаго Общества).
„Русскій Біографическій Словарь". Спб., 1896 и сл.
Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона (художественный отдѣлъ подъ ред. А. И. Сомова).

Лосенко.

П. Петровъ. Русскіе историческіе живописцы. А. В. Лосенко.

Антроповъ.

Н. Покровскій. Синодальный художникъ Ан. Антроповъ. „Христіанское Чтеніе", 1887 г., I, 115—134.
Н. Собко. Словарь рус. художниковъ. Буква А.

Левицкій.

С. Дягилевъ. Произведенія Д. Г. Левицкаго. (Русская живопись XVIII в. т. I).
В. Горленко. Жизнь Д. Г. Левицкаго. (Русская живопись XVIII в. т. I).
В. Горленко. Украинскія были. Описанія и замѣтки. Кіевъ 1899 г.
Біографія Левицкаго составленная М. Г. Левицкимъ. (Неизданная рукопись).

Боровиковскій.

П. Петровъ. Русскіе портретисты В. Л. Боровиковскій и В. Г. Левицкій. Сборникъ изд. Москов. общ. любителей художествъ, подъ редакціей гр. А. С. Уварова.
В. Горленко. Украинскія были.
Къ біографіи художника В. А. Боровиковскаго. „Русскій Архивъ". 1902 г., кн. 5. (Сообщено С. П. Дягилевымъ).

Головачевскій.

О Кириллѣ Ив. Головачевскомъ. Журналъ изящ. искусствъ часть I.

Семенъ Щедринъ.

Журналъ „Сѣверный Вѣстникъ", 1804 г. Часть IV, стр. 328—330.

Графъ Ѳ. П. Толстой.

Воспоминанія графа Ѳ. П. Толстого. „Русская Старина", 1874.
Е. Юнге. Дѣтство и юность графа Ѳ. П. Толстого. „Русск. Худож. Архивъ", 1892. стр. 7, 62.
Т. Пассекъ. Изъ дальнихъ лѣтъ.
Общее годичное собраніе Имп. акад. худож. и празднество 50-лѣтняго юбилея вице-президента ея, графа Ѳ. П. Толстаго. Спб., 1855.
П. Петровъ. Бывшій вице-президентъ Ѳ. П. Толстой. Сборникъ для немногихъ 1875 г.
Tolstoy. Th. Bas-reliefs allégoriques gravés au trait en mémoire des événemens de la guerre de 1812, 1813 et 1814. St. Pétersbourg, 1818.
Гравюры гр. Ѳ. П. Толстого къ „Душенькѣ" Богдановича. Спб., 1851 г.

Орловскій.

К-чъ. А. Орловскій. Біографія. Иллюстрація 1860 г. № 109—112.
Письма вел. князя Константина Павловича къ Ѳ. П. Опочинину. „Русская Старина", 1901. Мартъ.
Н. Рамазановъ. Матеріалы.

Кипренскій.

Біографія его въ „Художественной Газетѣ", 1840, № 13.

И. И. Теребеневъ.

Н. Божеряновъ. Художникъ И. И. Теребеневъ 1780—1815 гг. Скульпторъ и карикатуристъ. „Русская Старина". 1884 г.

Угрюмовъ.

О Григоріи Ив. Угрюмовѣ и его произведеніяхъ. Журналъ изящ. искусствъ. Часть I.

П. Ѳ. Соколовъ.

Петръ Ѳедоровичъ Соколовъ (1787—1848), основатель акварельной живописи въ Россіи. „Русская Старина“, 1890 г., т. LXVI.

А. П. Брюловъ.

П. Петровъ. А. П. Брюловъ. Для немногихъ. Спеціальныя замѣтки по искусству. 1872—1875 гг.

Венеціановъ.

А. Мокрицкій. Воспоминанія объ А. Г. Венеціановѣ. „Отечеств. Записки“, 1857 г. Ноябрь.

Н. Петровъ. Ал. Гавр. Венеціановъ, отецъ русской бытовой живописи. „Русская Старина“, 1878 г. Ноябрь.

М. Воробьевъ.

П. Петровъ. М. Н. Воробьевъ и его школа. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ“, 1888, вып. 4, стр. 279.

Зарянко.

В. Перовъ. Наши учители. „Художественный Журналъ“, 1881, стр. 181, 337.

Сильвестръ Щедринъ.

Нѣсколько писемъ С. Ѳ. Щедрина изъ за границы Сообщены Н. Рамазановымъ Сборникъ изд. Моск. Общ. любит. худож. подъ ред. А. С. Уварова.

Значеніе Щедрина. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ“, 1807, т. I, стр. 97.

Письма Гальберга.

К. Брюлловъ.

В. Стасовъ. О значеніи Брюллова и Иванова въ русскомъ искусствѣ. „Русскій Вѣстникъ“, 1861, № 9 и 10. (Полн. собр. соч.).

П. Петровъ. К. П. Брюлловъ. „Сѣверное Сіяніе“, 1862, стр. 675, 725.

Н. Гоголь. Послѣдній день Помпеи. Сочиненія Гоголя, 1867, т. II.

Н. Рамазановъ. К. П. Брюлловъ. (См. его Матеріалы).

Воспоминанія о Брюлловѣ, кн. Г. Г. Гагарина. „Новое Время“, 1899, 14 декабря.

Ed. Dobbert. Karl Brüllow. Eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte. St. Petersburg, 1871.

А. Сомовъ. Карлъ Павловичъ Брюлловъ и его значеніе въ русскомъ искусствѣ. Спб., 1876 г. (оттискъ изъ „Пчелы“). Подробный указатель матеріаловъ для біографіи художника. Перепечатана безъ измѣненій. Спб., 1899.

П. Деларовъ. Карлъ Брюлловъ и его значеніе въ исторіи живописи. Искусство и художеств. промышленность, 1899—1900, № 15 (3).

Альбомъ выставокъ въ память 100-лѣтняго юбилея дня рожденія художника К. П. Брюллова, бывшихъ въ Москов. общ. люб. худ. и публичномъ Румянцевскомъ музеяхъ въ Москвѣ, 12 декабря 1899. 129 снимковъ, изд. Фишера.

Александръ Бенуа. К. П. Брюлловъ. „Міръ Искусства“, томъ III, (1900 г.). стр. 7.

Брюлловское торжество. „Міръ Искусства“, т. III, 95.

Г. Павлуцкій. По поводу юбилея Брюллова. „Міръ Искусства“, т. IV, стр. 25.

Архивъ Брюлловыхъ. Редакція И. А. Кубасова.

Л. Алтаевъ. К. Брюлловъ. Біографическій разсказъ.

Бруни.

Александръ Бенуа. Ѳ. Бруни. „Міръ Искусства", т. IV. 58.
А. С. (Сомовъ). Ѳ. А. Бруни. „Пчела", 1875, № 35, стр. 425.
Некрологъ въ „Отчетѣ Академіи" за 1875 г.

Семирадскій.

Булгаковъ. Картины Г. Семирадскаго. Спб, 1890 г.

Штернбергъ.

В. Стасовъ. Живописецъ Штернбергъ. „Вѣстникъ Изящ. Искус.", 1887, стр. 365.
Письма Штернберга къ Н. Л. Бенуа въ Имп. публичной библіотекѣ.

Н. Степановъ.

С. С. Трубачевъ. Карикатуристъ Н. А. Степановъ. „Историческій Вѣстникъ", 1891, II, III, IV.

Александръ Ивановъ.

М. Боткинъ. Александръ Андреевичъ Ивановъ, его жизнь и переписка. 1806 — 1858. Спб., 1880 г.
П. Петровъ. А. А. Ивановъ. „Сѣверное Сіяніе", 1864, стр. 213.
Письма А. И. Иванова къ сыну. „Русскій Худ. Архивъ", 1892.
Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe von Alexander Iwanoff. Berlin, 1879—1887, Heft. 1—14.
Ф. И. Іорданъ въ 1850—1853 гг. Письма его въ Римъ къ художнику А. А. Иванову. „Русская Старина", 1892 г., т. LXXII, февраль.
Альбомъ картинъ „Явленіе Христа народу" и другихъ. съ этюдами и эскизами къ нимъ, съ книгой „Опытъ полной біографіи художника А. А. Иванова". А. Новицкаго. М. 1895 г.
Д. Философовъ. Ивановъ и Васнецовъ въ оцѣнкѣ Александра Бенуа. „Міръ Искусства, 1901, № 10.
А. Андреева. Эскизы А. А. Иванова (тамъ же).
Александръ Бенуа. Отвѣтъ Философову. „Міръ Искусства", 1901, № 11—12.
А. Цомакіонъ. А. А. Ивановъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1894 г, библіотека Павленкова.
Полная библіографія въ буквѣ И словаря русскихъ художниковъ Н. П. Собко.

Ге.

Н. Ге. Кіевская первая гимназія въ сороковыхъ годахъ (гимназическія воспоминанія). Сборникъ, изданный въ пользу недостаточныхъ студентовъ университета Св. Владиміра. Кіевъ, 1895 г.
Г. Мясоѣдовъ. Н. Н. Ге (воспоминанія о художникѣ). „Артистъ", 1895 г., кн. 1.
Г. Ге. Воспоминанія о Н. Н. Ге. какъ матеріалъ для его біографіи. „Артистъ". 1894 г., кн. 11—12.
Н. Ге. Встрѣчи. „Сѣверный Вѣстникъ", 1894, кн. 4.
Н. Ге. Жизнь художника шестидесятыхъ годовъ. „Сѣверный Вѣстникъ", 1893 г., кн. 3.
А. Волынскій. Рѣпинъ и Ге. „Сѣверный Вѣстникъ", 1895 г., кн. 3.
В. Стасовъ. Николай Николаевичъ Ге. „Сѣверный Вѣстникъ" 1895. Продолженіе въ книжкахъ „Недѣли", 1897 г.
И. Рѣпинъ. Н. Н. Ге и наши претензіи къ искусству. Приложеніе „Нивы". 1899, № 15.

В. Васнецовъ.

В. Стасовъ. Викторъ Михайловичъ Васнецовъ. Воспоминанія и замѣтки. „Искусство и художественная промышленность“. 1898—1899 гг., 1—3.
Альбомъ картинъ. Изд. Фишера. 1901 г.
Соборъ св. Владиміра въ г. Кіевѣ. Альбомъ фот. г. Лазовскаго.
Baron de Baye. L'oeuvre de V. Vasnetzof. Reims 1896.
С. Дягилевъ. Къ выставкѣ В. М. Васнецова. „Міръ Искусства“, т. I, стр. 66.
Произведенія Васнецова помѣщены въ томѣ I „Міра Искусства“. выпускъ I.
Кіевскій соборъ Св. Владиміра и работы въ немъ В. Васнецова и М. В. Нестерова. Прилож. „Нивы“, мартъ, 1896.
Владимірскій соборъ. Изданія С. Кульженко. Кіевъ, 1899 г.
Дѣдловъ. Соборъ св. Владиміра въ Кіевѣ и его дѣятели. „Книжки Недѣли“ 1896 г.

Ѳедотовъ.

А. Сомовъ. Павелъ Андреевичъ Ѳедотовъ. Спб., 1878 г. (оттискъ изъ „Пчелы“). (Подробный библіографическій указатель матеріаловъ для біографіи художника).
Ѳ. И. Булгаковъ. П. А. Ѳедотовъ и его произведенія. Спб., 1893 г.
Ѳедотовъ въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ“, 1892.
Художникъ П. А. Ѳедотовъ и его стихотворенія. Изд. А. С. Суворина (Дешевая Библіотека, № 338). Спб., 1902.
Л. Дитерихсъ. П. А. Ѳедотовъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1893, изд. Павленкова.
Жерве. Къ біографіи П. А. Ѳедотова. „Историч. Вѣстникъ“, 1901. Мартъ.

Петръ Соколовъ.

F — s. Петръ Соколовъ. „Міръ Искусства“, томъ I, стр. 81. Иллюстраціи № 5 того же тома посвящена его произведеніямъ.
Каталогъ посмертной выставкй художника СПБ. 1900 г.

Перовъ.

Н. Собко и Д. Ровинскій. Василій Григорьевичъ Перовъ, его жизнь и произведенія. Спб., 1892 г.
N. Sobko. Basil Peroff.. Magasine of Art, 1886, June.
Подробная библіографія въ выпускѣ буквы П словаря Н. П. Собко.
Н. Собко. Подробный каталогъ посмертной выставки произведеній Перова. С.-Петербургъ, 1883.
А. А. Киселевъ. В. Г. Перовъ, опытъ характеристики. „Артистъ“, 1894 г., кн. 1.
Л. Дитерихсъ. В. Г. Перовъ, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1893, изд. Павленкова.

А. М. Волковъ.

П. Петровъ. Сборникъ для немногихъ.

В. В. Верещагинъ.

В. Стасовъ. В. В. Верещагинъ. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ“, 1883, № I и II. (Полн. Собр. соч.).
Sobko. Battle and Travel. Magasine of Art. 1884.
L. Pietsch. W. W. Werestschagin. Nord und Süd. Iuni, 1883.
Schultze. Der Maler W. Werestschagin. Russische Revue 1883, 6.

Helen Zimmern. Art Journal, 1885, p. 9 и 38.
W. Selbst. W. Werestschagin in Paris. Balt. Monatrschrift 1888. 3 Heft.
Hodgetts. Vassili Verestschagin. The Academy, 1888, 3 тетрадь.
Const. Vidmar. Exegetisch apologetischer Vortrag über die durch Wereschagins blasphematsche Bilder angegriffene Glaubenslehre. Wien 1885.
Die Wereschagin'schen Gemälde u. der Erzbischof v. Wien. Von einem Unpartheiischen. Wien 1885.
В. Верещагинъ. Дѣтство и отрочество художника. М. 1895.
В. Верещагинъ. Очерки, наброски, воспоминанія. СПБ. 1883.
Воспоминанія В. В. Верещагина. „Русская Старина", 1888 и 1889 гг.
Изъ записной книжки художника В. В. Верещагина. „Искусство и художественная промышленность". Томъ I.
Ѳ. И. Булгаковъ. В. В. Верещагинъ и его произведенія. Спб., 1896 г.
Александръ Бенуа. Выставка Верещагина. „Міръ Искусства", томъ III, стр. 67.
Künstler-Monographieen von H. Knackfuss. № 47. W. Werestschagin.

Айвазовскій.

И. К. Айвазовскій. Полувѣковая годовщина его художественной дѣятельности „Русская Старина", 1887 г.
Подробная библіографія въ буквѣ А словаря Н. П. Собко.
Ѳ. Булгаковъ. Новыя картины И. К. Айвазовскаго. С.-Петербургъ, 1891.

Шишкинъ.

Ѳ. Булгаковъ. Картины и рисунки профессора И. И. Шишкина. С.-Петербургъ.
М. Далькевичъ. Нѣсколько словъ о худ. дѣятельности И. И. Шишкина. „Искусство и Худ. Промышленность". Томъ I.

Ѳ. Васильевъ.

Письма Васильева къ Крамскому. „Вѣстн. Изящ. Искусствъ", 1889, вып. IV и V.
Письма Ѳ. Васильева. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1890, вып. III, IV и V.
Ѳ. Васильевъ въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ", 1892. стр. 209.
М. Далькевичъ. Ѳ. Васильевъ и его значеніе въ развитіи русскаго пейзажа. „Искусство и Худ. Промышленность", годъ III, № 4.

Куинджи.

Н. Алексадровъ. Значеніе Куинджи. „Художественный Журналъ", 1881, стр. 21.
Сочиненія Стасова.

Крамской.

И. Н. Крамской. Его жизнь и переписка. С.-Петербургъ, 1888. Изданіе А. С. Суворина.
В. Стасовъ. И. Н. Крамской. „В. Евр.", 1887.
В. Воскресенскій. Эстетическія возрѣнія Крамского. „Вѣстникъ Изящн. Искус.", томъ VI, 1888, вып. 5.
Крамской въ Третьяковской Галлереѣ. „Русскій Худ. Архивъ", 1892, 109.
И. Рѣпинъ. Воспоминанія о Крамскомъ. „Русская Старина", 1888. Май.
Н. Собко. Каталогъ картинъ, рисунковъ и гравюръ пок. И. Н. Крамского. Спб., 1887 г.
А. Цомакіонъ. И. Н. Крамской, его жизнь и художественная дѣятельность. Спб., 1891. Изд. Павленкова.
В. Верещагинъ. Къ характеристикѣ И. Н. Крамскаго. „Русская Старина" 1889 г.

К. Маковскій.

Ѳ. Булгаковъ. Картины К. Маковскаго. С.-Петербургъ.

В. Маковскій.

Н. Александровъ. Талантъ Вл. Маковскаго. „Художественный Журналъ", 1881, стр. 93.
А. А. Киселевъ. В. Е. Маковскій какъ жанристъ. „Артистъ", 1893, № 29, стр. 48.
Photogravures d'après les tableaux de Wladimir Makowsky. Edition Kousnetzow.

И. Е. Рѣпинъ.

И. Е. Рѣпинъ. Воспоминанія и статьи. Спб., 1901 г.
В. Стасовъ. И. Е. Рѣпинъ. „Пчела", 1875, № 3, стр. 41.
Полемика Стасова съ Буренинымъ. „Новости" и „Новое Время".
Альбомъ фотографій Рѣпина. Изд. Е. В. Кавоса. С.-Петербургъ, 1891.
I. Norden. Ilja Efimowitsch Repin. Die Graphischen Künste. 1894.
Русскіе художники. Илья Ефимовичъ Рѣпинъ. Спб., 1893 г. Изданіе Экспедиціи Заготовл. Госуд. Бумагъ.
I. Norden. Ilja Répin. Zeitschrift für Bild. Künste. Neue F. III. 5. 1892.
В. М. И. Е. Рѣпинъ (характеристика). „Артистъ", 1893, кн. 1, 2, 4.
Р. И. Сементковскій. Идеалы въ искусствѣ (Антокольскій и Рѣпинъ). „Историческій Вѣстникъ", 1894 г., іюнь.
По адресу „Міръ Искусства". Письмо И. Рѣпина въ редакцію „Нивы". (№ 15 за 1899 г.).
С. Дягилевъ. Письмо по адресу И. Рѣпина. „Міръ Искусства", т. I, стр. 158.
Рѣпинъ „Міру Искусству". „Міръ Искусства" Рѣпину. „Міръ Искусства", томъ III. стр. 23, 24.
Slovo o ruscem Malistrtvi do Repina. Volné Smêry. Rocnik 5. Cislo 8.

Шварцъ.

Н. Собко. Подробный каталогъ картинъ, рисунковъ и гравюръ В. Т. Шварца (1838—1869), съ очеркомъ жизни художника. Спб., 1888 г.
В. Стасовъ. В. Шварцъ. „Вѣстникъ Изящ. Искусствъ", 1884, томъ I, стр. 25. 113 (и полное собр. соч.).

Суриковъ.

В. Михѣевъ. В. И. Суриковъ. „Артистъ", 1891 г., Октябрь.

Левитанъ.

Снимки съ произведеній. „Міръ Искусства", томъ I, выпускъ 1.—„Міръ Искусства", т. V выпускъ 1.
С. Дягилевъ. Памяти Левитана. „Міръ Искусства", т. IV, 29.
И. Левитанъ. Альбомъ геліогравюръ, исполненныхъ съ произведеній художника С.-Петербургъ, изданіе „Міра Искусства", 1901.
И. И. Левитанъ и его творчество. Статья С. Вермеля. Книжки Восхода, 1902 г. № 1.
Каталогъ посмертной выставки академика И. И. Левитана. Спб., 1901 г.

Сѣровъ.

Его произведеніямъ посвященъ № 1 и 2, III тома „Міра Искусства".

К. Коровинъ.

Произведеніямъ его посвященъ № 21—22, т. II „Міръ Искусства".

Нестеровъ.

Произведеніямъ его посвященъ № 3 и 4, III тома „Міра Искусства".
М. К. Дмитровскій. М. В. Нестеровъ и его значеніе для русской живописи. „Новый Міръ", 1901, № 7.
См. также литературу о В. М. Васнецовѣ.

Якунчикова.

Ея произведеніямъ посвященъ № 19—20, тома III, „Міра Искусства".

Графъ Ѳ. Соллогубъ.

Графъ Ѳ. Л. Соллогубъ. „Артистъ", 1891 г. Апрѣль.

Е. Полѣнова.

Н. Борокъ. Е. Д. Полѣнова. „Міръ Искусства", т. II, стр. 97.
В. Стасовъ. Елена Дмитріевна Полѣнова. „Искусство и Художеств. Промышленность" 1899—1900 г., № 1.

Врубель.

Ст. Яремичъ. М. Врубель. „Міръ Искусства", 1901, № 2—3.

Сомовъ.

Александръ Бенуа. К. Сомовъ. „Міръ Искусства", томъ II, стр. 127.
